ПОМНІКІ МАСТАЦКАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ ЭПОХІ АДРАДЖЭННЯ

АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ
ІНСТЫТУТ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІІ І ФАЛЬКЛОРУ

ПОМНІКІ МАСТАЦКАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ ЭПОХІ АДРАДЖЭННЯ

МІНСК "НАВУКА І ТЭХНІКА" 1994

ББК 85(4Беи)
П 55
УДК 7.03(476)"15/16"

Р э д а к т а р

член-карэспандэнт АН Беларусі С. В. Марцэлеў

Р э ц э н з е н т ы:

кандыдат мастацтвазнаўства М. Ф. Раманюк,
кандыдат архітэктуры Т. І. Чарняўская

П $\frac{7003000000-077}{М316(03)-94}$ 76—93

ISBN 5-343-01054-7

УСТУП

Адной з характэрных, дагэтуль, на жаль, недастаткова па-сапраўднаму ацэненых асаблівасцей развіцця беларускай культуры і мастацтва мінулага было іх шчыльнае ўзаемадзеянне з культурай і мастацтвам Заходняй Еўропы. Гэтаму садзейнічалі геаграфічнае становішча нашай краіны, што знаходзіцца амаль у цэнтры Еўропы, яе грамадска-палітычны лад, скіраваны на засваенне лепшых здабыткаў заходнееўрапейскай цывілізацыі і культуры, канфесійная сітуацыя, пры якой амаль адначасна з праваслаўем на нашых землях існавала каталіцкае веравызнанне (пазней таксама уніяцтва), рэфармацыя, магдэбургскае права, паводле якога квітнела эканамічнае і культурнае жыццё беларускіх гарадоў, плённая праца ў гэтых гарадах заходнееўрапейскіх (нямецкіх, італьянскіх, нідэрландскіх і інш.) майстроў, шырокае развіццё на Беларусі побач з кірыліцкай лацінамоўнай літаратуры, вучоба беларускай інтэлігенцыі ва універсітэтах Кракава, Падуі, Балонні, Кёнігсберга і многія іншыя фактары Усё гэта выпрацавала спецыфічны менталітэт нашага народа, арганічна здольнага і схільнага да добразычлівага ўспрымання заходнееўрапейскай цывілізацыі і культуры, усё гэта прычынілася да шырокіх кантактаў з Захадам. Заходнееўрапейскае ўздзеянне (творча перапрацаванае, зразумела, на нацыянальнай глебе) на нашу культуру і мастацтва вельмі значнае; як сведчаць факты, Беларусь сапраўды была "перадавым фарпостам Заходняй Еўропы на ўсходзе" (М. Багдановіч).

Адной з яркіх праяваў узаемадзеяння нашай нацыянальнай культуры з культурай Захаду з'яўляецца развіццё на Беларусі рэнесансавай культуры і мастацтва. Аб гэтым пісалі многія аутары (У. Пічэта, М. Доўнар-Запольскі, І. Галяншчаў-Кутузаў, М. Шчакаціхін, У. Конан, С. Падокшын і інш.), але найбольш вобразна, ярка і пераканаўча сказаў наш геніяльны Максім Багдановіч у чамусьці забытым даследчыкамі беларускага Рэнесанса артыкуле "Беларускае Адраджэнне" (1916): " у эпоху Адраджэння агульны разумовы і інтэлектуальны ўздым, які пачаўся на Захадзе, адлюстраваўся і на Беларусі. Ключом тут забіла жыццё, ішла, дзіўна пераплятаючыся, гарачая рэлігійная, нацыянальная і класавая барацьба, арганізаваліся брацтвы, што былі аплотам беларускай народнасці, закладваліся друкарні, адкрываліся школы з нечакана шырокай па тым часе праграмай (у некаторых вы-

кладаліся пяць моў), узнікалі вышэйшыя вучэбныя ўстановы (юрыдычная школа імя св. Яна, Полацкая акадэмія з правамі універсітэта і г. д. ... У розных месцах Беларусі запрацавалі друкарскія варштаты, выпускаючы кнігі царкоўныя, палемічныя, апалагетычныя, вучэбныя... Усё гэта, узятае разам, вылучала Беларусь на адно з першых месцаў сярод культурнага славянства, ставячы яе далёка наперадзе Маскоўшчыны — тагачаснай славянскай глухамені, якая быццам чужаядная расліна жывілася духоўнымі сокамі Белай Русі"[1].

Даводзіцца канстатаваць, што цікавая і навукова плённая тэма "Беларусь і Рэнесанс" даследавана недастаткова; пакуль што зроблены толькі досыць прыблізны эскіз вобраза рэнесансавай Беларусі — завершаную ва ўсіх дэталях карціну яшчэ давядзецца ствараць (пераадольваючы папулярызаваны псеўдавучонымі міф пра Беларусь як "бедную старонку", дзе апроч балот і каўтуна ніколі нічога не было варта ўвагі). Для ўвасаблення такой карціны неабходна на шырокім матэрыяле беларускай культуры і мастацтва паказаць вытокі і своеасаблівасць беларускага Рэнесанса ў еўрапейскім кантэксце, прааналізаваць яго здабыткі, прасачыць, як ён адлюстраваўся ў розных відах і жанрах мастацтва, у творчасці беларускіх дойлідаў, жывапісцаў, скульптараў, графікаў і г. д. Дзеля гэтага нам часам яшчэ не хапае канкрэтных даных альбо яшчэ часцей — умення зрабіць правільныя высновы з ужо вядомых фактаў. Напрыклад, даследчыкі слушна пішуць, што найбольш яркай праявай рэнесансавай культуры на Беларусі з'явілася шматгранная дзейнасць вялікага беларускага першадрукара і асветніка-гуманіста Францішка Скарыны. Аднак дагэтуль амаль невядомы той факт, што ў асобных ілюстрацыях ("Троіца" з кнігі "Быццё" 1519 г.) сваёй друкаванай кірыліцкай Бібліі (1517—1519) (першай у свеце!) вялікі палачанін творча пераасэнсаваў лісты знакамітага "Апакаліпсіса" (1498) Альбрэхта Дзюрэра[2]. Апошняе дазваляе канкрэтызаваць Рэнесанс Скарынавай графікі — большасці гравюр — як Паўночны. Арыентацыю беларускага асветніка на мастацтва на поўнач ад Альп пацвярджаюць і познагатычныя гравюры асветніка (ініцыял Ізраеля ван Мекенэма ў "Малой падарожнай кніжцы" 1522 г., адбіткі сапраўдных гравюр настаўніка Дзюрэра Міхаэля Вольгемута ў гэтым выданні і інш.). Да традыцый Паўночнага Рэнесанса ўзыходзяць і асобныя беларускія абразы (напрыклад, "Пакланенне вешчуноў" 1514 г. з в. Дрысвяты, што на Віцебшчыне, — МСБК АН Беларусі).

З другога боку, гісторыя беларускага мастацтва дае нямала прыкладаў сувязяў нашай выяўленчай творчасці і з мастацтвам італьянскага Рэнесанса. Так, на тытуле Бібліі Скарыны мы сустракаем выяўленчыя матывы рэнесансавай венецыянскай кніжнай графікі. Да італьянскай рэнесансавай традыцыі (але зусім не да старажытнарускага і раннехрысціянскага мастацтва, як мяркуюць некаторыя даследчыкі) узыходзяць і асобныя беларускія абразы XVI— першай паловы XVII ст. (слуцкая "Святая Параскева" — Нацыянальны мастацкі музей РБ; "Лука і Сымон" з в. Кажан-Гарадок — Там жа; "Троіца" з в. Дастоева — МСБК АН Беларусі і

інш.). У адрозненне ад рускіх і нават украінскіх абразоў уплыў візантыйскага мастацтва ў гэтых і іншых помніках нашага іканапісу нязначны, аб чым пісаў яшчэ нямецкі мастацтвазнавец Альберт Іпель; стылістычна яны блізкія да таго зусім новага ў іканапісе (і жывапісе ў цэлым) напрамку (протарэнесанс, трэчэнта), якому паклалі пачатак Чымабуэ, Каваліні і, нарэшце, геніяльны Джота.

Уздзеянне італьянскага мастацтва на беларускае лёгка зразумець. У часы Скарыны кароль Сігізмунд Стары з каралевай Бонай, якая паходзіла са стражытнага міланскага роду Сфорцаў, запрасілі ў Кракаў італьянскіх скульптараў, жывапісцаў, рамеснікаў. Асобныя з іх пазней працавалі і ў нашай старадаўняй сталіцы — Вільні (дойлід і скульптар Бернардзін Занобія дэ Джыяноціс, Джавані Цыні, Ян Марыя Моска і інш.). Італьянскія майстры, на якіх арыентаваўся і сын Сігізмунда Старога Сігізмунд II Аўгуст, садзейнічалі пранікненню ў культуру Літвы і Беларусі рэнесансавых традыцый[3]. І такіх фактаў можна прывесці нямала.

Адназначныя факты (іх лёгка памножыць) пацвярджаюць меркаванне М. Шчакаціхіна, які пісаў, што "ў Беларусі з некаторым спазненнем у параўнанні да Заходняй Эўропы распачынаўся ў гэты час (у XVI ст. — *В. Ш.*) свой уласны, але шчыльна звязаны з Захадам рэнесанс. Ахапіўшы амаль што ўсе галіны культурнага жыцця, рэнесанс гэты, зразумела, не мог абмінуць таксама і мастацтва, і ў першую чаргу ён выявіўся ў архітэктуры, выходзячы ў ёй з каранёў ранейшай готыкі"[4].

Уплыў рэнесансу мы бачым у асобных помніках дойлідства (галерэі першага ва Усходняй Еўропе Віленскага універсітэта — адкрыты ў 1579 г.; Мірскі замак; цэрквы ў Маламажэйкаве, Супраслі — усе XVI ст.; і інш.), у скульптуры (надмагіллі Альбрэхту Гаштольду, Паўлу Гальшанскаму, Льву Сапегу і інш.), у партрэце (вядомыя з літаратурных крыніц партрэты Ульяны і Альгерда ў Віцебскай замкавай царкве, Юрыя Лугвеніча і яго жонкі Сафіі ў Мсціслаўлі і інш.) і нават у абразах (элементы "натурнасці", святлоценявая мадэліроўка ў "Маці Божай Адзігітрыі" канца XV—пачатку XVI ст. і ва ўжо згаданай "Святой Параскеве" — абодва са Случчыны і інш.).

Сувязям беларускай культуры з культурай Рэнесанса прысвечаны дадзены зборнік — "Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння". Важнай навуковай асновай зборніка з'яўляецца праблема вызначэння Рэнесанса як культурна–мастацкай з'явы беларускай гісторыі, культуры і мастацтва. Побач з тэарэтычнымі артыкуламі ў ім разглядаецца шэраг пытанняў, прысвечаных асобным рэнесансавым помнікам ці групе помнікаў Беларусі і сумежных з ёй земляў.

У аснову зборніка пакладзены матэрыялы навуковых дакладаў, прачытаных на канферэнцыі "Мастацтва эпохі Рэнесанса ў Вялікім Княстве Літоўскім", арганізаванай сумесна Музеем старажытнабеларускай культуры ІМЭФ АН Беларусі і Нацыянальным мастацкім музеем Рэспублікі Беларусь. У гэтай калектыўнай працы прынялі ўдзел навуковыя супрацоўнікі і аспіранты ІМЭФ АН Беларусі, Інстытута гісторыі АН Беларусі, вядомыя музыказнаўцы рэс-

публікі, мастацтвазнаўцы НММ Беларусі, а таксама вучоныя з Ленінграда, Кіева, Калугі, Львова, Вільнюса, Каўнаса.

Канферэнцыю і матэрыялы зборніка рыхтавала даследчыца мастацтва Беларусі загадчык Аддзела старажытнабеларускай культуры ІМЭФ АН Беларусі Вольга Васільеўна Церашчатава.

Нельга без глыбокай пашаны не ўспомніць гэтую абаяльную жанчыну-навукоўца. Яе жыццё — яскравы прыклад таго, якіх творчых вынікаў дасягае нацыянальна свядомая асоба, аддадзеная развіццю роднай культуры. У мастацтвазнаўства В. В. Церашчатава прыйшла позна; за плячыма быў удзел у Айчыннай вайне, вучоба ў Маскоўскім паліграфічным Інстытуце (скончыла ў 1961 г.), аспірантура пры ІМЭФ АН Беларусі. З 1978 г. В. В. Церашчатава загадвае Аддзелам старажытнабеларускай культуры ІМЭФ АН Беларусі. Яшчэ раней, з канца 60-х гадоў, яна актыўна ўдзельнічала ў экспедыцыях, арганізаваных інстытутам у сувязі з падрыхтоўкай да друку "Збора помнікаў гісторыі і культуры Беларусі". Ужо першыя экспедыцыі, якія ўзначальвала В. В. Церашчатава, далі выключныя вынікі: сабрана сотні нікому не вядомых абразоў, драўляных скульптур, твораў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. На аснове гэтых твораў пры ІМЭФ АН Беларусі быў створаны першы ў рэспубліцы Музей старажытнабеларускай культуры, якім кіравала В. В. Церашчатава. Сёння гэта адзін з найбольш папулярных музеяў у рэспубліцы.

Адначасна В. В. Церашчатава шмат працуе як даследчыца беларускага мастацтва. Прыкметнай падзеяй у нашым мастацтвазнаўстве сталі яе манаграфіі "Беларуская кніжная графіка 1917—1941 гг." (1978); "Старажытнабеларускі манументальны жывапіс XI—XVIII стст." (1986); грунтоўныя артыкулы аб старажытным манументальным жывапісе Беларусі ў першай нашай гістарыяграфіі "Гісторыя беларускага мастацтва" (1987—1994). Яна аўтар змястоўных публікацый у кнігах "Музей старажытнабеларускай культуры. Каталог экспазіцыі" (1983), "Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці" (1984), "Помнікі культуры: Новыя адкрыцці" (1985), адзін з аўтараў "Гісторыі мастацтва народаў СССР" (1977).

Адной з апошніх прац даследчыцы быў гэты зборнік, у падрыхтоўцы якога В. В. Церашчатава брала чынны ўдзел. Ён, вядома, не можа прэтэндаваць на ўсебаковае вырашэнне сфармуляваных у загалоўку кнігі праблем. Тым не менш матэрыялы зборніка, апрабаваныя на згаданай канферэнцыі, значна пашыраюць нашы веды аб шырокіх кантактах беларускай культуры і мастацтва з гуманістычнай культурай Рэнесанса.

[1] Багдановіч М. Зб. тв.: У 2 т. Мн., 1968. Т. 2. С. 217—218.

[2] Шматаў В. Ф. Перамаглі абодва: Творчыя кантакты Скарыны і Дзюрэра // Мастацтва Беларусі. 1990. № 9.

[3] Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. Мн., 1987. Т. 1. С. 125—126.

[4] Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. Мн., 1926. С. 169.

ВЫЯЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА

Н. Ф. Высоцкая

Своеасаблівасць Рэнесанса ў Беларусі

Адной з надзённых навуковых праблем з'яўляецца ўпарадкаванне выкарыстання тэрміна "Рэнесанс" і перыядызацыі па стылістычных эпохах у дачыненні да беларускага мастацтва. Упершыню цікавасць да мастацтва XIV—XVI стст. і вызначэнне яго як рэнесансавага мы бачым у працах даследчыкаў 1920-х гадоў — У. І. Пічэты, В. Ю. Ластоўскага, М. М. Шчакаціхіна. У рускім мастацтвазнаўстве асаблівую ўвагу да культуры ўсходнеславянскага Рэнесанса выказвалі І. М. Галянішчаў–Кутузаў, А. І. Рогаў. Пэўны ўклад у гэту праблематыку ўнеслі рускія, польскія, беларускія, літоўскія, украінскія філосафы, гісторыкі, літаратуразнаўцы, мастацтвазнаўцы ў 1930—80-я гады.

Пры вывучэнні Рэнесанса ў Беларусі амаль усе даследчыкі сутыка-

1. Агульны выгляд выстаўкі "Мастацтва Рэнесанса ў Беларусі" (экспазіцыя жывапісу). НММ Беларусі

юцца з дэфіцытам помнікаў усіх галін мастацтва. Арганізаваная ў Дзяржаўным мастацкім музеі БССР у маі 1990 г. выстаўка "Мастацтва Рэнесанса ў Беларусі" мела на ўвазе мэту сабраць усе магчымыя шэдэўры Беларусі XIV—XVI стст. Некаторыя з іх ужо раней былі ўведзены ў навуковы ўжытак, іншыя, нядаўна раскрытыя рэстаўратарамі, упершыню на ёй экспанаваліся.

Паказаныя ў храналагічнай паслядоўнасці помнікі гэтай эпохі дазволілі больш выразна выявіць уласцівыя ім стылістычныя рысы і зацвердзіць выкарыстанне тэрміна "Рэнесанс" не толькі ў сувязі з дзейнасцю Ф. Скарыны, але і ў адносінах да ўсяго мастацтва той пары; вызначыць граніцы гэтага стылю ў межах XIV—XVI стст.; у нетрах позняга Рэнесанса (канец XVI ст.) прасачыць станаўленне новага стылістычнага накіравання — барока і ўбачыць своеасаблівасці мясцовага Рэнесанса. Менавіта ў XIV—XVI стст., у перыяд фарміравання беларускай народнасці, мовы, культуры, адбыўся вельмі складаны працэс станаўлення і развіцця мясцовых школ у архітэктуры, выяўленчым і прыкладным мастацтве. Своеасаблівасць гістарычнага развіцця Беларусі, якая ўваходзіла ў склад Вялікага Княства Літоўскага, і размяшчэнне яе на стыку Захаду і Усходу спрыялі актыўнаму засваенню ў ёй традыцый мастацтва Старажытнай Русі, Візантыі і Заходняй Еўропы. У культуры XIV—XVI стст. яно вылілася перш за ўсё ў зацвярджэнне новага гуманістычнага светапогляду, які выявіўся ў мастацтве. Пры гэтым неабходна адзначыць, што гуманізм і рэнесанс у Беларусі адрозніваліся па свайму характару ад гэтых з'яў у Італіі, Германіі, Польскай Кароне і іншых краінах, што перш за ўсё адбілася на кампрамісным злучэнні новага светапогляду з элементамі старога — сярэдневяковага.

Своеасаблівасць беларускай архітэктурнай школы прасочваецца ў праваслаўных помніках абарончага тыпу XV—XVI стст. — цэрквах Архангела Міхаіла ў Сынкавічах, Маці Божай у Маламажэйкаве (Мураванцы), Благавешчання ў Супрасльскім кляштары. У апошняй найбольш моцна і паслядоўна бачна зліццё заходнееўрапейскай і візантыйскай мастацкіх традыцый і стварэнне крыжовакупальнага храма з двухсхільным дахам і чатырма вежамі на вуглах.

У касцельным дойлідстве Беларусі назіраецца развіццё заходнееўрапейскіх стыляў: готыкі — Троіцкі храм у Ішкальдзі (1472), Архангела Міхаіла ў Гнезна (1524); рэнесансу — храмы ў Смаргоні і Заслаўі (XVI ст.); станаўленне ранняга барока ў яго рымскім варыянце — езуіцкі касцёл Божага Цела ў Нясвіжы (1587—1593), які быў створаны па праекту італьянскага архітэктара Яна Марыі Бернардоні (каля 1541—1605 г.).

У развіцці выяўленчага і прыкладнога мастацтва Беларусі, як у фокусе, знайшлі адбітак рысы, стылёвыя асаблівасці, якія назіраюцца ў архітэктуры. Вялікая роля ў замацаванні рэнесансу, як і барока, у Беларусі належыць заходнееўрапейскім майстрам. Надмагільны помнік сучасніка Ф. Скарыны Альбрэхта Гаштольда (1539—1541) у Вільнюсе тыпу "крышкі", які быў створаны Бернардзінам Занобія дэ Джыяноцісам, уражвае канкрэтнасцю, дакладнасцю партрэтнай характарыстыкі. У традыцыях рэнесансу выканана і невялікае надмагілле Мікалаю

2. Агульны выгляд выстаўкі "Мастацтва Рэнесанса ў Беларусі" (экспазіцыя скульптуры). НММ Беларусі

Радзівілу (пасля 1588 г., Нясвіж) у выглядзе вертыкальнай рэльефнай пліты. Яно вылучаецца рэалістычнай трактоўкай вобраза дзіцяці, якое пражыло ўсяго два гады (1586—1588).

Вялікія поспехі, якіх дасягнула мемарыяльная пластыка XV—XVI стст., не маглі прайсці незаўважанымі. Менавіта скульптурныя надмагіллі, як і гравюры заходнееўрапейскіх, сербскіх выданняў, старадрукаваныя кнігі Ф. Скарыны, П. Мсціслаўца, апынуліся ў авангардзе мастацкіх імкненняў і ўплывалі на развіццё ўсіх астатніх відаў мастацтва. Пад іх моцным уплывам развівалася кераміка. Створаныя ў традыцыях рэнесансу кафлі XV—XVI стст. з адлюстраваннем жаночых і мужчынскіх партрэтаў, скамарохаў, знойдзеныя ў Полацку, Мінску, Лагойску, Мазыры, паказваюць шырокае распаўсюджанне рэнесансу ў шляхецкіх, магнацкіх і мяшчанскіх колах.

Уплыў рэнесансу добра прасочваецца ў помніках статуарнай паліхромнай скульптуры XVI ст. — фрагмент кампазіцыі "Анна і Марыя з дзіцем" з Нясвіжа (НММ Беларусі). Размешчаная некалі ў цэн-

тры галоўнага алтара, яна ўжо дэманструе сур'ёзныя змены, якія адбываліся ў афармленні касцёлаў. І сапраўды, алтары–рэтаблі XV ст., што стаялі асобна, ад якіх захаваліся помнікі готыкі — "Архангел Міхаіл" з Шарашова, "Архангел Рафаіл з Товіем" з Ялава (абодва — НММ Беларусі), "Гжэгаж" з Полацка XVI ст., змяняюцца шмат'яруснымі прысценнымі алтарамі — група рэнесансавых скульптур з Шарашова.

Нарастанне рэнесансавых пачаткаў, зацвярджэнне гуманістычнага светапогляду добра назіраюцца таксама ў інтэр'ерах праваслаўных храмаў, напрыклад "Царскія вароты" (апошняя чвэрць XVI ст.) у Варанілавічах (НММ Беларусі). Ужо сам факт наяўнасці царскіх варот у храме сведчыць аб засваенні ў Беларусі сістэмы іканапісу, якая была распрацавана ў Старажытнай Русі ў пачатку XV ст. Варанілавіцкі майстар дэманструе і добрае веданне заходнееўрапейскіх рэнесансавых узораў.

У традыцыях рэнесансу выкананы і знойдзеныя ў Беларусі творы алтарнага і партрэтнага жывапісу XVI ст. Уплыў нідэрландскага рэнесансу прасочваецца ў "Пакланенні вешчуноў" з Дрысвят (МСБК ІМЭФ АН Беларусі), нямецкага — у "Партрэце Юрыя Радзівіла", італьянскага — у "Партрэце Ежы Радзівіла" (абодва — НММ Беларусі). У іх бачна засваенне ў Беларусі тыпаў партрэтаў, распрацаваных у заходнееўрапейскім рэнесансавым мастацтве. У той жа час назіраецца зварот да ранніх партрэтных выяў, якія вядомы мастацтву Беларусі і Старажытнай Русі, — "Партрэт цвярскога князя Міхаіла Барысавіча" (НММ Беларусі).

Дасягненні высокай культуры рэнесансу ў Беларусі нярэдка прыходзілі больш складанымі шляхамі, у тым ліку і праз Балканы. Творы свецкай франка–італьянскай літаратуры ("Раман аб Трыстане", "Аповесць пра Баву" і шмат іншых) сталі вядомымі ў Беларусі дзякуючы двайному перакладу з італьянскай на сербскую, а з сербскай на беларускую мову. Аб цесных кантактах з Сербіяй яскрава сведчаць манускрыпты на сербскай мове, якія з'явіліся ў вялікай колькасці ў XV—XVI стст. Гэта аказвае сур'ёзнае ўздзеянне на афармленне беларускіх рукапісаў, што адчуваецца і ў Шарашоўскім евангеллі XVI ст. (НММ Беларусі).

Стварэнне ў Беларусі першакласных помнікаў надмагільнай пластыкі, паліхромнай разьбы, партрэтнага мастацтва, манускрыптаў, выданне першадрукаваных кніг з гравюрамі не магло не аказваць сур'ёзнага ўздзеяння на развіццё іканапісу.

Як ужо адзначалася вышэй, мясцовыя майстры актыўна выкарыстоўвалі для стварэння сваіх кампазіцый гравюры як кужбушкі (рысавальныя кіраўніцтвы). Кужбушкам для "Параскевы" сярэдзіны — другой паловы XVI ст. са Случчыны паслужыла гравюра "Петка" з "Мінеі выбранай", якая была выдадзена калоніяй сербаў у Венецыі (1538). Іканапісец увёў у кампазіцыю сямiканечны крыж і скрутак з тэкстам сімвала веры. Ён упрыгожыў фон буйным разным арнаментам, запазычаным, як і ў абразе XVI ст. "Хрыстос Пантакратар" з Быценя, з рэнесансавага мастацтва. Поруч з традыцыйным пісьмом адзенняў (мафорыя, споду) у "Параскеве" прасочваецца святлоценявая мадэліроўка твару, бачна імкненне майстра да перадачы глыбіні.

Складаны і кампрамісны характар светапогляду ў Беларусі XV—XVI стст.

выявіўся ў тым, што аднačасова з існаваннем моцнай рэнесансавай плыні ў мастацтве ўсё ж многія помнікі іканапісу і разьбы выкананы былі ў традыцыях сярэдневяковай старажытнарускай, візантыйскай культуры. І гэта перш за ўсё назіралася ў актыўным выкарыстанні кананічных іканаграфічных схем: "Маці Божая з дзіцем" канца XV — пачатку XVI ст. са Случчыны, "Маці Божая Адзігітрыя Смаленская" XVI ст. з в. Дубянец (абедзве — НММ Беларусі), "Маці Божая Адзігітрыя Іерусалімская" XVI ст. (Пінск), "Царскія вароты" з Варанілавіч (НММ Беларусі), двухбаковы разны абраз пінскага майстра Ананіі канца XV — пачатку XVI ст. "Премудрость созда себе храм. Праздники" (Рускі музей у С.-Пецярбурзе). У той жа час у гэтых помніках перапрацаваны і традыцыі заходнееўрапейскага мастацтва. Ляпныя і гравіраваныя німбы абразоў створаны пад уплывам італа-крыцкай школы жывапісу. Ускосным пацвярджэннем існавання такіх кантактаў з'яўляецца абраз італа-крыцкай школы "Маці Божая Замілаванне" XV—XVI стст. з Маларыты (МСБК ІМЭФ АН Беларусі). Але асаблівае разуменне малюнка, манеры разьбы, пісьма, вялікая дэкаратыўнасць колеру ў названых працах настолькі адметныя ад узораў старажытнарускага, візантыйскага, італа-крыцкага жывапісу і разьбы, што дазваляюць меркаваць аб існаванні ў Беларусі ў XV—XVI стст. самабытных школ.

У прыкладным мастацтве Беларусі XIV—XVI стст. вядучая роля належыць мастацкаму металу і кафлі, у якіх найбольш паслядоўна прасочваецца эвалюцыя мастацкіх стыляў.

У традыцыях готыкі выкананы паціры канца XV — пачатку XVI ст. з Ружан і Навагрудка, якія па свайму тыпу ўзыходзяць да аднайменных твораў, зробленых у Германіі і Польшчы. У манстранцыі XV—XVI стст. з Гальшан (Баруны), пушцыцыборыуме канца XVI ст. — 1615 г. (Полацк), раме алтарнай карціны "Святое сямейства з Францыскам" канца XVI— першай паловы XVII ст. (Пінск) з гатычнымі рысамі ўжо назіраецца нарастанне элементаў рэнесансу. У групе помнікаў XVI — пачатку XVII ст. — лыжачка (Віцебскі абласны краязнаўчы музей), крыжы-рэлікварыі-пацыфікалы ў Пінску, Будславе, Гродне, Крамяніцы — відаць неаслабныя кантакты з рэнесансавым мастацтвам Італіі. Беражлівае захаванне праваслаўнага традыцыйнага канона назіраецца ў алтарным крыжы канца XVI—пачатку XVII ст. давыд-гарадоцкага майстра. Яго творы адрозніваюцца ад блізкіх па тыпу пацыфікалаў у Пінску, Будславе, Гродне пластычнай дэкарыроўкай формы. Мусіць, такая дэкарыроўка з'яўляецца характэрнай рысай мясцовай школы на дадзеным этапе.

З XII ст., на думку археолагаў, была вядома прадукцыя мясцовых ткачоў, хоць феадалы аддавалі перавагу дарагім узорным залотным прывазным тканінам. У XV—XVI стст. тканіны вельмі шырока экспартаваліся ў Беларусь з Італіі, Іспаніі, напрыклад залотны аксаміт. Прывезеныя з Захаду і Усходу тафта, адамашка, атлас нярэдка служылі фонам для шыцця. Фрагмент паліцы XVI ст. (Полацкі гісторыка-археалагічны музей-запаведнік), калона арната канца XV—XVI ст. (Пінск), выкананыя на гэтых тканінах, сведчаць аб знаёмстве вышы-

вальшчыкаў, якія іх стваралі, з традыцыямі заходнееўрапейскага і рускага сюжэтнага і арнаментаванага шыцця XV—XVI стст.

Іншаземныя тканіны, якія дорага каштавалі, былі даступнымі толькі высокапастаўленым асобам. Яны ўпамінаюцца ў інвентарах цэркваў, палацаў, у завяшчаннях, кантрактах з майстрамі ў XVI—XVII стст.

Архітэктура, выяўленчае і прыкладное мастацтва Беларусі XIV—XVI стст. з'яўляюцца важным этапам у развіцці яе культуры. Менавіта ў гэты перыяд адбылося фарміраванне і развіццё самабытных мастацкіх школ, адметнай асаблівасцю якіх было засваенне і пераасэнсаванне высокіх дасягненняў еўрапейскага рэнесансу, мастацтва Старажытнай Русі, Візантыі і культуры старажытных гарадоў Беларусі IX—XIV стст. Ускосным пацвярджэннем існавання гэтых школ з'яўляецца вялікая колькасць майстроў, якія працавалі ў розных відах мастацтва ў XV—XVI стст. (цяпер вядома не менш за 26 жывапісцаў, 27 рэзчыкаў, 105 залотных і сярэбраных спраў майстроў). Гэта таксама прыкмета рэнесансу, адрозненне ад сярэднявечнага мастацтва, як правіла, ананімнага.

В. Ф. Шматаў

Кінавар у пражскіх выданнях Францішка Скарыны

Вывучэнне двухколернага друку Скарыны[1] мае два аспекты: паліграфічны і вобразна-мастацкі. Першы, звязаны з тэхнікай, даследаваннем друкарскага працэсу, пры дапамозе якога майстры Скарыны ажыццяўлялі такі друк, — асобная, вельмі цікавая і таксама нявывучаная тэма. Другі, мастацкі аспект двухколернасці — вобразна-эмацыянальны: колер у кнізе — адзін з выяўленча-вобразных сродкаў, які прымае ўдзел у стварэнні "вобраза кнігі", яе мастацкага, эмацыянальнага ўздзеяння на гледача (чытача). У дадзеным артыкуле разглядаецца менавіта гэты аспект кніжнага мастацтва Скарыны.

Амаль кожнае новаўвядзенне ў галіне культуры і мастацтва часцей за ўсё многімі ніцямі звязана з папярэднімі дасягненнямі майстэрства і тэхнікі. Тое ж датычыцца кніжнага мастацтва, праблемы двухколернасці, якая сягае ў глыбіню стагоддзяў. Ужо ў егіпецкіх скрутках адным з выразных сродкаў быў чырвоны колер, што прымяняўся для вылучэння асобных частак тэксту. Дзеля гэтага ў чарніліцах егіпецкіх пісцоў — гліняных або металічных — было два аддзяленні: для чорнага і чырвонага чарніла[2]. Чырвонае часцей за ўсё прымянялася для напісання загалоўкаў, г. зн. выконвала акцэнтуючую ролю. У такой функцыі выступае "чырвонае" ў антычных і рымскіх кодэксах[3]. У адной са сваіх эпіграм Марцыял (нарадзіўся каля 40 г., памёр каля 102 г.) услаўляе "ўрачыстыя чырвоныя загалоўкі" скруткаў[4].

Блажэнны Еранім (перакладчык Вульгаты ў V ст.) рэкамендаваў "разнастайнасць фарбаў" у гістарычных хроніках, каб апісаныя падзеі не зліваліся ў тэксце ў суцэльную масу; "чырвонае" ў такіх выпадках дапамагала чытачу арыентавацца ў паслядоўнасці апісаных царстваў[5].

Асабліва выразным сродкам колер (найперш чырвоны) выступае і ў славянскіх рукапісах[6]. Ужо ў Тураўскім евангеллі XI ст. (Навуковая бібліятэка АН Літвы) ініцыялы мадэліраваны чырвоным, сінім і зялёным колерамі. У Аршанскім евангеллі XIII ст. (Цэнтральная бібліятэка АН Украіны) загалоўныя літары мадэліраваны ўрачыстым кадміева-чырвоным колерам. Шырока прымяняецца кінавар і ў Смаленскім псалтыры IV ст. (Дзяржаўны гістарычны музей, Масква), Лаўрышаўскім (Нацыянальны музей у Кракаве), Жыровіцкім (XV ст.), Мелішаўскім (XVI ст.), Жухавіцкім (XVI ст.) (Навуковая бібліятэка АН Літвы) і іншых евангеллях[7].

Цікава, што ў ілюмінатараў рукапісаў "вышэйшым" быў блакітны колер, сакральныя функцыі якога ішлі, відаць, ад блакіту неба, сімвалізавалі боскія "надмірныя" сферы[8]. Зрокавае ж, зямное святло сімвалізавала кінавар. У палітры ілюмінатара-мініяцюрыста "чырвонае" выкарыстоўвалася і для вылучэння іерархічнага становішча персанажаў у свеце, носьбітаў вышэйшай улады[9]. Так, князь Яраполк (у 1078—1086 гг. княжыў у Тураве) з Кодэкса Гертруды (паміж 1078—1087 гг., Нацыянальны музей у Чывідалі) апрануты ў чырвоны плашч. Такі ж плашч у цара Давіда са Смаленскага псалтыра IV ст. Кінавар у гэтых выпадках вылучае галоўнае, акцэнтуе яго, завастрае на ім увагу гледача.

Пераймаючы асобныя кампаненты рукапісаў, беручы іх за ўзор, першыя друкары, якія імкнуліся зрабіць друкаваную кнігу не горшую за рукапісную, шукалі розныя прыёмы ўзнаўлення на паперы "чырвонага". У ранніх заходнееўрапейскіх інкунабулах і палеатыпах (Іагана Гутэнберга, Іагана Менцеліна і яшчэ нават Альда Мануцыя) для чырвоных загалоўкаў і ініцыялаў пакідаліся на паперы пустыя ўчасткі пэўнай формы, і майстар-рубрыкатар пэндзлем ад рукі кінавар'ю (зрэдку іншай фарбай) выконваў усе колерныя кампаненты афармлення. (Для гэтага прымяняліся звычайныя вадзяныя фарбы, акварэль або гуаш.) Хутка, аднак, двухколернасць і нават трохколернасць сталі дасягацца друкаваным спосабам. Напрыклад, у славутым Майнцкім псалтыры (1457) друкары Іаган Фуст і Петэр Шыфер упершыню надрукавалі ініцыялы чырвоным і сінім колерамі з графіраванай металічнай формы[10]. Ініцыялы друкаваліся ў адзін прагон з тэкстам. Пазней, у 60—70-я гады XV ст., на Захадзе ўзнікла ідэя друкавання "чырвонага" і "чорнага" ў два прагоны з дзвюх формаў.

Чырвоны колер асабліва любілі друкары Венецыі, якая, як вядома, славілася сваімі каларыстамі. Ён, напрыклад, шырока прымяняўся ў выданнях Эрхарда Ратдольта — друкара з Аўгсбурга, што найбольш ярка праявіў сябе ў сваіх венецыянскіх выданнях ("Астранамічны каляндар" Рэгіямантана 1476 г. і інш.).

Для даследчыка двухколернасці ў выданнях беларускага першадрукара і асветніка-гуманіста Францішка Скарыны апошняе асабліва цікава. Бо Падуя, дзе Скарына ў 1512 г. абараніў вышэйшую навуковую ступень "у лекарстве доктара", уваходзіла ў тыя часы ў Венецыянскую рэспубліку. Скарына, мяркуюць даследчыкі, неаднаразова наведваў Венецыю[11]. Кінавар у выданнях Скарыны (асабліва на агульным тытуле Біблії) друкавалася паводле венецыянскіх узораў (аб гэтым ніжэй).

Заходнееўрапейскія інкунабулы нярэдка па заказу ўладальнікаў афармляліся рубрыкатарамі. Афармленне ў такіх выпадках мела, натуральна, індывідуальны характар, прычым акрамя кінавары шырока ўжываліся характэрныя для заходнееўрапейскіх рукапісаў блакітная, жоўтая, чырвоная, зялёная фарбы, а таксама золата. Па прыкладу заходнееўрапейскіх рукапісаў і пад іх уплывам у інкунабулах маляваліся буйныя ініцыялы з пэўнымі сюжэтамі, у якіх па вертыкалі і гарызанталі разыходзіліся мудрагелістыя бардзюры з кветкамі, лісцем аканту, птушкамі, фантастычнымі істотамі і г. д.[12] Усё гэта, паўтаруся, у заходнееўрапейскіх інкунабулах малявалася мастакамі–рубрыкатарамі ад рукі.

Інакш вырашалася праблема колеру ў першых славянскіх кірыліцкіх старадруках. Характэрная іх асаблівасць — шырокае ўжыванне кінавары, прычым чырвоныя загалоўкі, асобныя радкі і ініцыялы (да іх кірыліцкія друкары таксама звярталіся па прыкладу рукапісаў) звычайна выконваліся не рубрыкатарамі, а адціскаліся разам з тэкстамі. Напрыклад, заснавальнік кірыліцкага друкарства Швайпольт Фіёль у дзвюх сваіх кракаўскіх Трыёдзях (надрукаваны пасля 1491 г.) чырвонымі літарамі адзначае пачатак абзацаў, сказаў, асобныя ініцыялы, радкі. Кінавар Фіёль выкарыстоўваў "не толькі для паказання "чытанняў", але і з дэкаратыўнымі мэтамі"[13].

Некалькі інакш ужывалася вельмі шчодра кінавар у Цэтынскіх выданнях Макарыя (Актоіх першагалоснік 1494 г., Актоіх пяцігалоснік 1494 г., Псалтыр 1495 г.). Чорныя ініцыялы ў Макарыя чаргуюцца з чырвонымі, кінавар'ю надрукаваны сказы, паказальнікі на палях кніг. Макарый выкарыстоўваў яе з дэкаратыўнымі мэтамі: спалучэнне "чорнага" і "чырвонага" ў яго кнігах "радуе вока". Ва ўсім гэтым адчуваецца залежнасць ад рукапісу.

Тое ж самае назіраецца ў венецыянскіх кірыліцкіх выданнях Вуковічаў (1519—1540). У асобных іх кнігах чырвоныя элементы (ініцыялы, сцішыцы, асобныя радкі) атыўна аздабляюць чорны набор, уносяць у яго разнастайнасць (Саборнік 1538 г.), выконваючы ў асноўным эмацыянальныя функцыі.

У цэлым для кірыліцкіх папярэднікаў Скарыны характэрна перайманне рукапіснага стылю афармлення. Гэтай задачы падпарадкавана і кінавар, якая ў кнігах Фіёля, Макарыя і Вуковічаў уносіць у набор разнастайнасць, часам сапраўдную святочнасць (згаданыя Актоіхі Макарыя). Пазней аналагічнае разуменне "чырвонага" назіраецца ў маскоўскіх ананімных "дафёдараўскіх" выданнях (Евангелле каля 1556 г.), у першых рускіх дакладна датаваных друкаваных кнігах (маскоўскі Апостал 1564 г. друку Івана Фёдарава і Пятра Мсціслаўца).

Функцыянальнае прызначэнне кінавары папярэднікам Скарыны ў друкарстве (а таксама майстрам рукапісаў) было, несумненна, знаёма. Чырвоныя радкі з'яўляліся для іх найбольш важнымі, чыталіся ў першую чаргу. І ўсё ж у рукапісах і ў выданнях Фіёля, Макарыя, братоў Вуковічаў дэкаратыўнае значэнне кінавары дамінуе; ніхто з іх не зрабіў спробы асэнсаваць яе значэнне ў кнізе, усвядоміць значнасць "чырвонага".

У сусветным кірыліцкім друкарстве "пальма першынства" ў вырашэнні гэтай найважнейшай прабле-

БИВЛИЯ РУСКАЯ
ВЫЛОЖЕНА ДОКТОРОМЪ
ФРАНЦИСКОМЪ СКОРИНОЮ
ИЗСЛАВНОГО ГРАДА ПО
ЛОЦЬКА, БОГУ КОЧТИ И
ЛЮДЕМЪ ПОСПОЛИТЫМЪ
КДОБРОМУ НАУЧЕНИЮ

3. Тытульны ліст Бібліі Скарыны. Прага. 1519

мы кніжнага мастацтва належыць беларускаму першадрукару–асветніку. Перш за ўсё адзначым, што 19 біблейскіх кніг Скарыны (з 20) надрукаваны адной чорнай фарбай[14]. У мастацка–эстэтычным плане гэта быў, з аднаго боку, рашучы адыход ад рукапісных традыцый, за якія ўчэпіста трымаліся папярэднікі Скарыны, а з другога — усведамленне ім прыгажосці новай, чыста друкарскай эстэтыкі, пабудаванай на лаканічных эфектах кантрастаў белай паперы з чорным шрыфтам і чорнаштрыхавой абразной гравюрай. Аддаўшы перавагу "графічнасці", Скарына друкуе ў рэчышчы заходнееўрапейскай традыцыі[15]. Апрача таго, аднаколерны друк і набор былі выгаднымі і з вытворча–эка-

4. Тытульны ліст кнігі "Песня песняў". Прага. 1518

НИГА ПРЕМѸДРАГО ЦАРѦ САЛОМО
НА РЕКОМАѦ ПЕСНЬ ПЕСНЕМЪ ПОЧИ
НАЕТЬСѦ. ЗѸПОЛНЕ ВЫЛОЖЕНА,
НА РѸСКИЙ ЯЗЫКЪ ДОКЪТОРОМЪ
ФРАНЪЦИСКОМЪ СКОРИНОЮ СПОЛОЦЬКА :-

намічнага боку (яны значна прасцей і танней). Разам з тым Скарына ў Празе двойчы звярнуўся да кінавары: у кнізе "Песня песняў" і на агульным тытуле Біблії ў кнізе "Быццё".

Наяўнасць многіх апісанняў кнігі "Песня песняў"[16] не вызваляе ад паўтору яе агульнай характарыстыкі. Кніга была надрукавана Скарынам у Празе 9 студзеня 1518 г. фарматам у 4-ю долю ліста. У ёй 12 лістоў, па 22 радкі на старонцы. Мастацкае афармленне складаецца з ілюстрацыі "Хрыстос і нявеста" (дарэчы, адной з лепшых у выданнях Скарыны)[17], трох арнаментальных гравюр і 10 арыгінальных ініцыялаў з 10 формаў. Сярод навінак у мастацкім афармленні адзначым застаўку з выявай двух пуці, што трымаюць герб Скарыны (л. 3). Гэта, несумненна, найбольш мастацкая застаўка ў кнігах Скарыны, якая пазней адціснута ў іншых выданнях: "Прамудрасць Божая", л. 3; "Левіт", л. 7; "Лічбы", л. 5 (дагэтуль ніхто не адзначыў, што над выявай герба Скарыны ў ёй адлюстраваны рыцарскі шлем).

Але галоўнае новаўвядзенне кнігі "Песня песняў" у тым, што гэтае пражскае выданне Скарыны ўпершыню надрукавана дзвюма фарбамі: чорнай і чырвонай, прычым кінавар ужыта тут на многіх старонках.

Ніхто з нашых скарыназнаўцаў грунтоўна не прааналізаваў прычыну двухколернасці "Песні песняў". Тым часам беларускі асветнік прымяніў тут "чырвонае" зусім невыпадкова. Гэта найперш тлумачыцца асобным зместам дадзенай біблейскай кнігі. Разам з Псалтыром, "Прытчамі Саламона", кнігамі "Іоў", "Плач Ераміі" і іншымі "Песня песняў" уваходзіць у тую частку старазапаветнага Канона, што завецца "Пісанні". Аўтарства кнігі прыпісваецца цару Ізраільска–Іудзейскай дзяржавы Саламону (каля 965—928 гг. да н. э.), які выступае ў ёй галоўным лірычным героем. У Старым Запавеце "Песня песняў" займае асобнае месца, уяўляе сабой зборнік старажытнай яўрэйскай лірыкі. Як адзначаюць даследчыкі, яе можна разглядаць "як помнік фальклорнага паходжання... Свежасць паэтычных вобразаў, лірычны пафас услаўлення кахання, якое пераадольвае ўсе перашкоды, выключная эмацыянальнасць і паэтычнасць мовы аказалі моцны ўплыў на развіццё лірычнай паэзіі як на іўрыце, так і на мовах хрысціянскіх народаў"[18].

5. Пачатковая старонка кнігі "Песня песняў". Прага. 1518

Скарына ў прадмове да кнігі "Песня песняў" таксама вылучае яе: "Яко бо во святом писме зовется святая святых, понеже ест пред богом над иным светые речи, тако же и сия песнь ест над иными святыми песнями. И того для называется сия книга Песнь песням"[19]. Ілюстраваць кнігу "Песня песняў" нялёгка, бо пачуцці, як вядома, цяжка перакладаюцца на зрокавую мову, мову вобразаў. І Скарына для перадачы асобнага зместу старажытнай паэмы пра каханне абраў іншы шлях — ён свядома звярнуўся да двухколернасці. Яскравая кінавар, што выдатна гарманіруе з чорным шрыфтам і белай паперай, адпавядае ўзнёсламу тону і музычнасці пачуццяў мудрага Саламона. Е. І. Кацпржак слушна адзначыла, што прымяненне кінавары ў кнізе "Песня песняў" сведчыць пра вялікі афарміцельскі густ, бо сугучна радаснаму зместу гэтай кнігі[20]. Заўважым, не толькі афарміцельскі. Скарына глыбока разумеў змест старажытнай паэмы пра каханне і знайшоў надзвычай удалы, ледзьве не адзіны магчымы шлях перадачы гэтага зместу сродкамі кніжнага мастацтва.

Аналіз двухколернасці "Песні песняў" сведчыць, што кінавар мае ў

ёй эстэтычнае і функцыянальнае значэнне. Пачнём з тытульнага ліста. Тут кінавар'ю набраны пяць радкоў тэксту: "Книга премудрага царя Саломона, рекомая Песнь песням, починаеться. Зуполне выложена на русский язык доктором Франциском Скориною с Полоцька". Далей кінавар'ю адціснуты загалоўкі прадмоў і асобных раздзелаў, указанні ў тэксце на парадак чытання, устаўкі ў тэкст, асобныя фразы і літары.

Адзначым майстэрства і пачуццё меры, густу, з якім у кнізе "Песня песняў" ужыта чырвоная фарба. Асабліва добра гэта відаць на тытуле, дзе "чырвоным" (пад гравюрай "Хрыстос і нявеста") набраны пяць радкоў тэксту. Прапарцыянальна яны складаюць прыкладна 3-ю частку ліста. Дзякуючы інтэнсіўнасці "чырвонага", якое ў Скарыны вельмі яскравае, мажорнае — чырвоны кадмій з аранжавым адценнем, яно дамінуе на тытуле. Каб звязаць чырвоны тэкст з гравюрай "Хрыстос і нявеста", Скарына ў першым слове загалоўка — "Кніга" — вялікі ініцыял "К" дае не чырвоным, а чорным колерам. Але, як ні дзіўна, ад гэтага інтэнсіўнасць чырвонага загалоўка кнігі толькі ўзмацняецца. І ў той жа час ён арганічна аб'яднаны з ілюстрацыяй у адзінае цэлае. Калі на хвілінку закрыць чорны ініцыял "К", актыўнасць "чырвонага" знікае, загаловак робіцца "слабым" і як бы адпадае з выявы.

Сапраўды артыстычнае майстэрства метранпажа Скарыны[21] асабліва ярка выявілася на л. 3 — у пачатку тэксту кнігі. Зверху пад калонтытулам тут дадзена згаданая застаўка з выявай пуці. Яна надрукавана чорнай фарбай. Пад застаўкай ужо кінавар'ю надрукавана 5 радкоў: "Починаються книги, еже словуть Песнь песнямъ премудраго Саломона, сына Давыдова, он же был царем над Израилем в Ерусалиме, и мають в собе глав осмь". Як бачым, чырвоным на л. 3 набрана анатацыя да кнігі "Песня песняў", а сам яе тэкст (ніжэй) друкуецца ўжо чорным (разам з ініцыялам "П").

Прапарцыянальна "чырвонае" на лісце складае прыкладна яго 4-ю частку. Але інтэнсіўнасць кінавары ліквідуе "няроўнасць": у акружэнні "чорнага" "чырвонае" выйграе ў гучнасці, яркасці і інтэнсіўнасці.

Аналагічны кантраст бачым і на адвароце тытула, дзе кінавар'ю дадзены калонтытул ("Песнь песням") і загаловак: "Предсловие доктора Франциска Скорины с Полоцька в книгу Песнь песнямъ царя Саломона". Дзякуючы гэтаму тытул звязаны з тэкстам кнігі: кінавар тут як бы пераходны мост, што злучае тытул і "пачатак чытання" тэксту, прадмовы Скарыны. Такім чынам, эстэтычнае, эмацыянальнае прызначэнне кінавары ў кнізе "Песня песняў" цесна звязана з функцыянальным, практычным.

Але галоўнае новаўвядзенне "Песні песняў" у сусветным кірыліцкім друкарстве не толькі ў гэтым — тут вялікі палачанін упершыню тэарэтычна асэнсоўвае значэнне кінавары ў кнізе. У прадмове да кнігі "Песня песняў" ён піша:

"Яко же на браку бывають разноличьные твари: первая ест жених, вторая — невеста, третии суть друзи жениховы, а четъвертыи — дружина невестина, — тако же и во книзе сей четыри гласы черленым (г. зн. чырвоным — *В. Ш.*) писмом, вкупе размолвяющие, написаны суть. Глас Христов — он же ест жених; глас церкви Христовы, еже

невеста ест; глас апостолов — сии же суть дружина женихова; глас отровиць, иже детей церкви Христовы знаменуе".

Гэта — самае ранняе (калі не першае) вызначэнне колеру ў славянскай кнізе. Вобразна параўнаўшы кінавар у кнізе з жаніхом і нявестай на вяселлі, Скарына недвухсэнсоўна падкрэслівае, што яна для яго мае не толькі вобразна-эмацыянальнае, але і сэнсавае, акцэнтуючае, вылучальнае значэнне. Заўвагі Скарыны аб колеры ў "Песні песняў" — сапраўдны ўрок першага мастака-тэарэтыка славянскай кірыліцкай кнігі.

У пражскіх выданнях Скарына ў другі раз ужыў кінавар і на агульным тытуле Бібліі (кніга "Быццё", 1519, л. 1). Каб растлумачыць гэта, трэба прыгадаць, што біблейскія кнігі Скарыны выходзілі з друку асобнымі выпускамі. Кожная мела тытул[22]. Пасля выдання ўсіх старазапаветных кніг Скарына меў намер звесці іх у агульную кнігу — Біблію. З гэтай мэтай ён у кнізе "Быццё" — традыцыйна першай біблейскай кнізе — змяшчае агульны тытул для ўсёй Бібліі. Яго кампазіцыя незвычайная для пражскіх выданняў: чатыры асобныя ксілаграфічныя дошкі ўтвараюць рамку (памер 117×11 мм), аздобленую раслліннымі матывамі (пераважае лісце аканту), арнаментаванымі бубнамі, галовамі драконаў, геральдычнымі шчытамі з выявай герба Скарыны ("сонца і месяц"), а таксама з вядомым знакам. У рамцы тэкст набраны ў другі раз (пасля кнігі "Песня песняў") кінавар'ю: "Бивлия руска выложена докторомъ Францискомъ Скориною из славнаго града Полоцька Богу ко чти и людемъ посполитымъ к доброму научению".

Выкарыстанне кінавары на агульным тытуле таксама невыпадковае — ён павінен быць "рэкламным", адразу прыцягваць увагу гледача. І Скарына дасягнуў гэтага. Чорная арнаментаваная рамка ўзмацняе гучанне белага поля, а яно ў сваю чаргу абвастрае інтэнсіўнасць чырвонага тэксту, які ў напружаным кантэксце з белым і чорным (спалучэнні, характэрным для беларускага народнага мастацтва, вышыўкі і г. д.) гучыць вельмі актыўна, мажорна, ярка. Такім чынам, як і ў кнізе "Песня песняў", "чырвонае" на агульным тытуле Бібліі выконвае дзве функцыі: дэкаратыўную і функцыянальную.

Агульны тытул скарынінскай Бібліі — сапраўдны шэдэўр кніжнай графікі, бездакорны з функцыянальнага і эстэтычнага пункту гледжання. Рэдкай гармоніяй адрозніваецца кампазіцыя, дакладна вызначаны колер, іх суадносіны, спалучэнне выяўленчага вобраза і тэксту. Паглыбленая «металаграфічная» гравіроўка тытула таксама вылучаецца рэдкай дасканаласцю — у кірылаўскіх выданнях XVI—XVIII стст. няма твора, роўнага тытулу Бібліі рускай па майстэрству кампазіцыі і гармоніі ўсіх кампанентаў. Невыпадкова ў 1917 г. менавіта гэты ліст А. Шляпкін абраў для рэдкага выдання "Пахвала кнізе".

Такім чынам, Скарына быў першым друкаром, які глыбока задумаўся над значэннем кінавары ў кнізе і тэарэтычна асэнсаваў двухколернасць. У яго пражскіх выданнях кінавар адначасна выконвае эстэтычную (эмацыянальна-дэкаратыўную) і функцыянальную ролю. Гэта быў сапраўды наватарскі крок у асэнсаванні праблем кніжнага мастацтва. Урок гэты жывы і сёння.

1 Аб ім гл.: Неміроўскі Я. І. Двухфарбавы друк // Францыск Скарына і яго час: Энцыкл. даведнік. Мн., 1988. С. 320; Ён жа. Апостол 1525 года Франциска Скорины // История книги: Труды. Гос. ордена Ленина библ. СССР им. В. И. Ленина. М., 1978. Т. 14. С. 203. Згадкі пра двухколерны друк Скарыны гл.: Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М., 1956. С. 42; Ён жа. Особенности славянского первопечатания // У истоков русского книгопечатания. М., 1959. С. 62, 66.

2 Гл.: Книга как художественный предмет. М., 1988. С. 14.

3 Для атрымання чырвонага чарніла крывяную сываратку змешвалі з чырвонай крэйдай (гл.: Владимиров В. В. Всеобщая история книги. М., 1988. С. 18).

4 Там жа. С. 27.

5 Добиаш-Рождественская О. А. История письма в средние века. М.; Л., 1936.

6 Мяркуючы па ранніх рукапісах Беларусі (Супрасльскі рукапіс X—XI стст., Тураўскае евангелле XI ст. і інш.) чарніліцы беларускіх пісцоў таксама мелі два аддзяленні — для чорнай і чырвонай фарбаў. Разам з тым у Старажытнай Русі былі ўжо і асобныя прыборы — кінаварніцы. Кінавар (яе рыхтавалі з серы і ртуці) спачатку прывозілі з Візантыі, а пазней — з Захаду. Існавала кінавар (горшай якасці) і мясцовага паходжання (гл.: Владимиров Л. И. Всеобщая история книги. С. 69—70).

7 Гл.: Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. Мн., 1987. Т. 1. С. 229—241.

8 У той жа час вядомы рукапісы, у якіх слова "Бог" пісалася золатам (гл.: Сидоров А. А. История оформления русской книги. М., 1946. С. 20).

9 Амосов А. А. Иерархия цвета в миниатюре как отражение этнических воззрений художников XVI века // Книга в России до середины XIX века. Л., 1985. С. 21.

10 Люблинский В. С. На заре книгопечатания. Л., 1959. С. 77; Кацпржак Е. И. История письменности и книги. М., 1955. С. 58.

11 Сидоров А. А. Узловые проблемы и нерешенные вопросы истории русского книгопечатания // Книга. Исследования и материалы. М., Сб. 9. С. 19.

12 Киселева Л. И. Западноевропейская книга XIV—XV вв. Л., 1985. С. 177, 204.

13 Сидоров А. А. Художественно-технические особенности славянского первопечатания // У истоков русского книгопечатания. С. 54.

14 Некаторыя даследчыкі лічаць, што чатыры кнігі "Царствы" выпускаліся ў Празе не адной кнігай, а асобна. У такім выпадку агульная колькасць пражскіх выданняў Скарыны — 23.

15 Чорна-белы "графічны" друк у заходнееўрапейскім друкарстве дамінуе з канца XV ст. (гл.: Люблинский В. С. Ранняя книга как ступень в развитии информации // Пятьсот лет после Гутенберга. М., 1968. С. 151; Ён жа. На заре книгопечатания. С. 90).

16 Гл.: Францыск Скарына: Зборнік дакументаў і матэрыялаў. Мн., 1988. С. 233; Кніга Беларусі. Мн., 1986. С. 40; Неміроўскі Я. Л. Песня песням // Францыск Скарына і яго час. С. 448.

17 Гравюры Францыска Скарыны. Мн., 1972. № 26.

18 Францыск Скарына: Творы. Мн., 1920. С. 139.

19 Там жа. С. 27.

20 Кацпржак Е. И. История письменности и книги. С. 145.

21 Няма сумненняў, што ўсе памочнікі Скарыны ў друкарскім працэсе карысталіся парадамі асветніка, які быў ініцыятарам, галоўным дарадцам і кансультантам сваіх рэзчыкаў, метранпажа, друкароў.

22 Гл.: Шматаў В. Ф. Тытулы Скарынавых першадрукаў // Свіцязь. Мн., 1989. С. 183—196.

В. Г. Пуцко

Творчы метад ілюстратараў скарынінскай Біблii

У Празе летам 1517 г. здарыўся цуд: беларускі першадрукар Францішак Скарына, родам з Полацка, выпусціў у свет першую з біблейскіх кніг "рускімі словамі, а славянскай мовай" — Псалтыр. Тым самым быў пакладзены пачатак выданню славянскай кірылічнай ілюстраванай кнігі наогул. Гравюра з выявай "Распяцце" ўпрыгожвае і Актоіх, выдадзены ў 1491 г. у Кракаве Швайпольтам Фіёлем, але гэта адзіная ў кнізе сюжэтная кампазіцыя толькі чыста фармальна можа лічыцца папярэдніцай аб'яднаных у складаны цыкл разнастайных па зместу выяў на

нига светого Иова по
чинаетсѧ еже словеть
Иовъ. [illegible] было
жена докторомъ фра
нцискомъ Скориною спо
лоцка :-

[illegible]

Богу въ троици единому к чти и к славе:
Матери его пречистой Марии к похвале:
Всем небесным силам, святым его к веселию:
Людем посполитым к доброму научению:

6. Тытульны ліст кнігі "Іоў". Прага. 1517

старонках скарынінскіх пражскіх выданняў.

Было б памылковым ілюстрацыі скарынінскай Біблii штучна адрываць ад развіцця еўрапейскага кнігадрукавання ў цэлым, як і ад друкаванай ілюстраванай кнігі ў прыватнасці. Але нельга таксама сказаць, што як твор кніжнага друкаванага мастацтва гэта першая кірылічная Біблія, якая выйшла з друкарскага станка, мала чым адрозніваецца ад іншамоўных інкунабул і палеатыпаў. У яе ж ёсць свой "твар", і казаць аб ім немагчыма без высвятлення прыроды арыгінальных шрыфтоў, без разумення генезісу арнаментальных кампазіцый, творчага метаду ілюстратараў незалежна ад таго, кім іменна былі гэтыя большай часткай вельмі выдатныя майстры, якія, відавочна, засвоілі лепшыя дасягненні ксілаграфіі рубяжа XV—XVI стст.

Тытульны ліст скарынінскай Біблii захоўвае класічную схему загалоўнай старонкі рукапіснай кнігі з папярэдняй тэксту мініяцюрай і адпавядае нормам афармлення інкунабул апошняга дзесяцігоддзя XV ст. Аднак памеры гравюр не супадаюць, і гэта наводзіць на меркаванне аб набыцці беларускім першадрукаром рознамаштабных гравёрных дошак, якія з'ўляюцца часткамі некалькіх ілюстраваных цыклаў. Паказальна, што гравюры з "зацямненнем сонца" ў асноўным з больш буйнымі фігурамі. Сама эмблема з'яўляецца на старонках пражскіх выданняў Скарыны толькі ў 1518 г. і прысутнічае ў далейшым у сюжэтах ілюстрацый усіх кніг, за выключэннем кнігі "Руф". На ілюстрацыях

7. Тытульны ліст 3-й кнігі "Царствы". Прага. 1518

ЦАРЬСТВЪ :~ РДІ :~

Царь Саломон ставит храм гдꙋ богу в Ерусалиме:

ТРЕТИИ КНИГИ ЦАРЬСТВЪ ПОЧИНАЮТЬ СЯ • ЗУПОЛНЕ ВЫЛОЖЕНЫ НАРУСЬКИИ ЯЗЫКЪ, ДОКТОРОМЪ ФРАНЦИСКОМЪ СКОРИНИНЫМЪ СЫНОМЪ СПОЛОЦЬКА:~

Псалтыра, кніг "Іоў", "Прытчы Саламона" і кнігі "Ісус Сірахаў", якія выйшлі ў 1517 г., пазней кнігі "Эклезіяст", 1, 3 і 4-й кніг "Царствы" гэтага знака няма. Частка ілюстрацый (так званыя прыкладныя — з выявамі дома і храма, пабудаваных Саламонам у Іерусаліме, і храмавага начыння) генетычна звязана з ксілагравюрамі, якія ўпрыгожваюць нямецкія выданні Бібліі, надрукаваныя ў 1481 г. (Нюрнберг), у 1485 г. (Кёльн) і ў 1491 г. (Страсбург). Гэта арыентацыя на гатычна-рэнесансавую нямецкую друкаваную графіку зусім не з'яўляецца ізаляваным фактам у агульнаславянскім культурным жыцці перыяду дзейнасці Францішка Скарыны.

Устанаўліваючы рэальныя факты ўздзеяння на мастацкі абрыс пражскіх выданняў Скарыны заходнееў-

Руѳъ прабаба царя Двдва побирае класы зажецы :~

Починаетъся книга ѡ Руѳе еже была баба Иѡсеѡва ѿца царя Давыдова. з неяже изыдоша вси цари июдины. з-поляне выложена доктором Франъциском Скориною из славнаго града Полоцька :~

8. Тытульны ліст кнігі "Руф". Прага. 1519

рапейскага культурнага кантэксту, вядома, не трэба забывацца аб індывідуальных вартасцях кожнага канкрэтнага твора. Гравюры скарынінскай Біблії 1517—1519 гг. не з'яўляюцца ў цэлым копіямі адзінай вялікай серыі ілюстрацый, аднак толькі ў радзе выпадкаў выкарыстоўваюць мадэлі, якія сталі папулярнымі. Яны нясуць на сабе адбітак індывідуальнай манеры некалькіх майстроў, менавіта таму актуальнасць пытання аб іх творчым метадзе не прыходзіцца даказваць.

Размеркаванне ксілагравюр па манеры выканання наўрад ці мэтазгодна класці ў аснову класіфікацый іх твораў, таму што рэдкая разгрупоўка выяўленчага матэрыялу абыходзіцца без праяўлення суб'ек-

тывізму даследчыка. Не ўдалося гэтага нават пазбегнуць і пры ацэнцы ілюстрацый скарынінскай Бібліі. Таму пытанне аб "лепшым" іх майстры гучыць часткова рытарычна.

Разам з тым пры выкананні ілюстрацый біблейскіх кніг ярка праявіўся творчы метад гравёраў або тых майстроў, якія з'явіліся аўтарамі падрыхтоўчых малюнкаў. Наколькі магчыма размежаванне гэтых асоб і этапаў творчасці, пакажа далейшае вывучэнне кожнай канкрэтнай кампазіцыі на фоне яе верагодных або нават цалкам рэальных вытокаў. Зрэшты, іх пошукі часам могуць аказацца дарэмнымі, асабліва ў выпадку звароту да сюжэтаў, якія не маюць у сярэдневяковым і рэнесансавым мастацтве іканаграфічнай традыцыі.

Улічваючы гэтыя абставіны, неабходна распазнаць у дрэварытах пражскай Бібліі, якая выдадзена Скарынам, тыя сюжэты, дзе выкарыстаны гатовыя схемы, дзе змест кнігі падкрэслены пры дапамозе сімвалічнай выявы і дзе ілюструецца цалкам канкрэтны тэкст, які можа быць прыцягнуты для тлумачэння дэталей, што напаўняюць складаную кампазіцыю. У апошнім выпадку даводзіцца казаць аб апавядальным пачатку, што сведчыць аб тым, у якіх вобразах і формах ілюстратар мысліць старазапаветныя падзеі. Як правіла, ён не мае ўяўленняў аб гістарычных рэаліях, але затое надта добрасумленна (а часам нават амаль натуралістычна) выкарыстоўвае рэаліі, яму вядомыя калі не са сваёй эпохі, то з недалёкага мінулага. Належыць заўважыць, што такі метад "уваскрэшання" старажытнасцей пры дапамозе замены іх часткова стылізаванымі карцінамі з сучаснага быту ў найбольш адкрытай форме ўласцівы рэнесансаваму мастацтву, якое развівае традыцыі готыкі. Аднак, думаецца, нельга сцвярджаць, што ён зусім невядомы візантыйскай і раманскай практыцы: там ён толькі больш старанна схаваны ўмоўнасцю выяўленняў і дэфармацыяй рэальна ўбачаных абставін.

9. Застаўкі з пражскіх выданняў Скарыны

У ілюстрацыях скарынінскай Бібліі такіх сітуацый даволі шмат. Вядома, не ўсе кампазіцыі настолькі рэалістычныя, як сцэна збору Руф'ю каласоў, як выява будаўніцтва Іерусалімскага храма або прарока Іерэміі, аплакваючага Іерусалім, як блізкая да натуралізму гравюра з Юдзіф'ю, якая кідае ў мяшок адсечаную ёю галаву Алаферна. Але прыпадабнен-

10. Ініцыялы з пражскіх выданняў Скарыны

не гістарычна важных падзей звычайнай жанравай сцэне хіба не ўласціва паказу знаходжання дачкою фараона Маісея або навучання Маісеем ізраільскіх мужоў? Дарэчы, аблічча апошніх цяжка адрозніць ад партрэтных выяў пэндзля Фрыдрыха Герліна або Майстра Алтара з Ландау. Аб тым, што майстры не вельмі лічыліся з іканаграфічнымі схемамі, якія ўжо існавалі, гаворыць зусім адметная ад традыцыйнай сярэдневяковая трактоўка прынясення Авакумам абеду Даніілу, які сядзіць каля львінага рова. Затое гравюра, якая ілюструе кнігу "Іоў", вельмі нагадвае па сваёй кампазіцыі адзін з лістоў нідэрландскага ксілаграфічнага выдання лацінскага трактата "Мастацтва паміраць".

Перш за ўсё самім сюжэтам абумоўлена ступень складанасці ў пабудове кампазіцыі. Там, дзе гэта аказваецца магчымым, колькасць дзеючых асоб абмежавана невялікай групай, як у сцэне пераходу ізраільцян праз Іардан пад кіраўніцтвам апранутага ў цяжкія даспехі Ісуса Навіна альбо пры абмалёўцы перанясення Каўчэга Запавету з удзелам іграючага перад ім Давіда. Затое здаюцца незвычайнымі шматлюдныя кампазіцыі, якія ўпрыгожваюць загалоўныя лісты кнігі "Лічбы" (ізраільцяне каля Каўчэга Запавету) і 4-й кнігі "Царствы" (асада Навуходаносарам Іерусаліма).

Ліст з выявай "Дзён тварэння", які аб'ядноўвае шэсць кампазіцый, вылучаецца архаікай выяўленчых форм, як і гравюра, дзе паказаны Бог у раі. Майстра яўна пераймаў адзін з вядомых узораў, хутчэй за

ПОЧІНАЮТСѦ
АКАФІСТЫ НА
ВСЮ НЕДЕЛЮ
ПЕРВЫ ЖИВО
НОСНОМУ ГРО
БУ ГСПОДНЮ
ВНЕДЕЛЮ:~

11. Тытульны ліст "Акафіста труне Гасподняй". Вільня. Каля 1522

ОЧИНАЕТЬСЯ АКАФІСТЪ
ПРЕСЛАДКОМУ ІМЕНИ
ГДЯ НАШЕГО ІСЯ ХТЯ ГЛАГОЛЕ
МЫ ПОВСЯ ДНИ

12. Тытульны ліст "Акафіста Ісусу". Вільня. Каля 1522

13. Звеставанне. Гравюра на тытульным лісце "Акафіста Багародзіцы". Вільня. Каля 1522

ўсё са старэйшых нямецкіх ксілаграфічных кніг, да якіх, магчыма, узыходзіць і кампазіцыя "Дрэва Іясея", вельмі папулярная ў познавізантыйскім мастацтве. Тут у наяўнасці яе радыкальная перапрацоўка. А каб уявіць, якім шляхам яна магла быць здзейснена, лепш за ўсё суаднесці з кнігі "Быццё" "Троіцу са звяржэннем сатаны" і гравюру Альбрэхта Дзюрэра "Бітва архангела Міхаіла з д'яблам", змешчаную ў выдадзеным Антонам Кобергерам "Апакаліпсісе" (Нюрнберґ, 1498). Тут неабходна заўважыць, што вар'іраванне акрэсленай кампазіцыйнай схемы ў пачатку XVI ст. не разглядалася як замах на чужую ўласнасць.

Вялікі і незакончаны па прычыне выхаду з друку толькі часткі біблійных кніг цыкл ілюстрацый мае, аднак, два сюжэты, прама не звязаныя з папярэднім. Маецца на ўвазе гравюра бачання Іаанам Багасловам Нябеснага Іерусаліма (Апакаліпсіс, XXI, 10—23) і "Каранаванне Богамаці" з кніг "Прамудрасць Божая" і "Песня песняў": тут гэтыя сюжэты маюць толькі сімволіка-праўтваральны сэнс, які, дарэчы, выразна выяўлены ў прадмовах да названых кніг Францішка Скарыны. Ці не вынікае адсюль, што пры напісанні прадмоў выдавец пражскай Бібліі ўжо меў у сваіх руках гравёрныя дошкі ілюстрацый? Аб гэтым сведчыць і надзвычай падрабязнае тлумачэнне ў скарынінскай прадмове зместу гравюры, вядомай у спецыяльнай літаратуры пад загадкавай назвай "Дыспут", якая папярэднічала кнізе "Ісус Сірахаў". Тут гаворка ішла выключна аб метадах ілюстравання біблійных тэкстаў, якія праявіліся ў

выбары сюжэтнай асновы, тыпу і характару кампазіцыі. Тэхнічны бок справы патрабуе асобнай размовы. Заходняе мастацкае аблічча гравюр скарынінскіх выданняў было адзначана ўжо першымі іх даследчыкамі. Падобна архітэктуры, кніжная друкаваная ілюстрацыя з'яўляецца больш адкрытай для засваення еўрапейскіх мастацкіх стыляў, чым, скажам, сакральны жывапіс, і гэтыя абставіны вызначылі яе гістарычны лёс.

Ю. А. Піскун

Гравюры пражскіх выданняў Скарыны: пытанне аўтарства

Сярод даследаванняў, прысвечаных спадчыне Францішка Скарыны, па колькасці публікацый адно з першых месцаў займае вывучэнне выяўленчага афармлення Скарынавых першадрукаў[1]. Большасць скарыназнаўцаў звяртала сваю ўвагу найперш на змест гравюр, на раскрыццё схаванага значэння асобных выяў, расшыфроўку сімволікі герба–сігнета "сонца і месяц" і двух геральдычных знакаў, адлюстраваных на партрэце Скарыны. Пытанне аб аўтарстве гравюр разглядалася найчасцей недастаткова ўважліва.

Колькі мастакоў–графікаў супрацоўнічала са Скарынам у Празе, які канкрэтны ўклад унёс кожны з іх у афармленне Скарынавых выданняў, — пошуку адказаў на гэтыя пытанні прысвечаны дадзены артыкул.

Адзначым, што чэшскі кантэкст скарынаўскіх дрэварытаў раней не разглядаўся даследчыкамі–скарыназнаўцамі. Як пісаў В. Ф. Шматаў, ніводзін з іх, акрамя Г. Х. Александровіча, не рабіў сур'ёзнай спробы вывучэння скарынаўскіх гравюр у параўнанні з тагачаснай чэшскай ілюстрацыяй; лічылася, што ў Чэхіі ў першыя дзесяцігоддзі XVI ст. не было дастаткова кваліфікаваных малявальшчыкаў і гравёраў. Гэта меркаванне падзяляе і Шматаў, які свае намаганні ў пошуках стылёвых аналогій для гравюр Скарынавых кніг зварочвае ў бок Германіі і Венецыі[2].

Шэраг публікацый, прысвечаных ранняй чэшскай кнізе і гравюры, у прыватнасці артыкул М. Багачовай, сведчаць, што ў тыя ж гады, калі Скарына здзяйсняў "пражскі ўрок", у Чэхіі працавала 14 друкарскіх майстэрань і да 1526 г. было выдадзена 199 назваў друкарскай прадукцыі[3]. Выйшаў, напрыклад, ананімны твор "Пан рады" (1505), дзе змешчана 18 выдатных ілюстрацый, заснаваных на мясцовым чэшскім матэрыяле і з чэшскімі подпісамі (М. Багачова ўсё ж указвае, што, магчыма, гэтыя гравюры дзеля сваіх высокіх мастацкіх якасцей былі выкананы па чэшскаму заказу ў Германіі)[4]. Залежнасць чэшскіх ілюстрацый ад нямецкіх узораў паступова памяншалася: калі ў кутнагорскай Біблії (1489) ілюстрацыі ўяўлялі сабою копіі нямецкіх гравюр, то ў "Чэшскай хроніцы", перакладзенай і выдадзенай у 1510 г. у Празе Мікулошам Коначам, змешчана 38 гравюр мясцовага чэшскага паходжання і зместу. У гады працы Скарыны ў Празе (1517—1520)[5] у Чэхіі фарміраваліся ўласныя кадры кніжнай ілюстрацыі. У станаўленні мясцовай гравёрнай школы, як мы ўбачым ніжэй, прымалі непасрэдны ўдзел і мастакі, якія супрацоўнічалі са Скарынам.

У выніку аналізу пражскіх скарынаўскіх дрэварытыў мы прыйшлі да высноў, якія адрозніваюцца ад прапанаванай В. Ф. Шматавым класіфікацыі гэтых гравюр. У манаграфіі "Мастацтва кнігі Францыска Скарыны" Шматаў падзяліў асноўныя ілюстрацыі Скарынавых кніг на дзве стылёвыя групы, указаўшы, што са Скарынам працавала не менш як тры майстры–рэзчыкі. Да першай групы, у якой даследчык заўважае ўздзеянне рэнесансу і праявы "манументальнага стылю", ён аднёс 14 гравюр, лічачы іх работамі аднаго мастака, умоўна названага "майстрам манументальнага стылю". Рэзчыка ўсіх гэтых гравюр Шматаў таксама вызначае як манаграміста "МЗ" ("МТЗ"). У групу гравюр "манументальнага стылю" даследчыкам былі ўключаны дрэварыты з кнігі "Ісус Сірахаў" (тытульная ілюстрацыя, так званы "Дыспут", і партрэт Скарыны), гравюры з кніг "Юдзіф", "Суддзі", "Плач Ераміі", "Песня песняў", "Эсфір", "Выхад", "Ісус Навін", "Другі закон", "Прарок Данііл", а таксама дрэварыт "Шэсць дзён светабудовы" з кнігі "Быццё", дрэварыт адвароту тытула Бібліі і тытульная ілюстрацыя з кнігі "Прамудрасць Божая"[6]. Мы пакажам ніжэй, што партрэт Скарыны і тытульныя ілюстрацыі кніг "Ісус Сірахаў", "Песня песняў", "Прамудрасць Божая" і "Плач Ераміі" істотна розняцца ад астатніх 10 дрэварытаў вызначанай Шматавым групы гравюр "манументальнага стылю". З другога боку, да гэтых 10 гравюр, як мы лічым, відавочна родныя па манеры выканання наступныя дрэварыты: гравюра–застаўка "Бог у раі" (кніга "Быццё"), пяць так званых прыкладных гравюр з кнігі "Выхад", дрэварыт "Маісей у скініі" (кніга "Левіт") і гравюра "Ізраільскія палкі ля скініі" з кнігі "Лічбы". Апошняя гравюра была ўключана Шматавым у іншую стылёвую — познагатычную — групу, а так званыя прыкладныя дрэварыты і гравюры "Маісей у скініі" і "Бог у раі" ўвогуле выпалі з разглядаемай класіфікацыі. Магчыма, гэты прагал у класіфікацыі Шматава ўтварыўся таму, што на гравюрах "Бог у раі" і "Ізраільскія палкі ля скініі" герб–сігнет Скарыны не змешчаны на гербавым шчыце, як на большасці гравюр "манументальнага стылю", а прыкладныя дрэварыты належаць па класіфікацыі, прынятай раней В. Ф. Шматавым (услед за М. М. Шчакаціхіным)[7], да іншага жанру, чым сюжэтныя ілюстрацыі, і адпаведна да іншай стылістычнай групы. На нашу думку, атаясамліваць паняцці жанру і стылю не зусім правільна, тым больш што ў папярэдняй сваёй манаграфіі В. Ф. Шматаў адзначаў усё ж прыкладныя гравюры з сігнетам Скарыны як работы манаграміста "МТ" ("МТЗ"), а значыць, указваў на агульнага аўтара гэтых гравюр і гравюр "манументальнага стылю"[8]. У манаграфіі В. Ф. Шматава "Мастацтва кнігі Францыска Скарыны" да другой стылёвай групы (ужо згаданай намі групы "з перавагай рысаў позняй готыкі") аднесены 11 гравюр: з кніг "Іоў", "Прытчы Саламона", "Эклезіяст", "Руф", чатырох кніг "Царствы" і названая намі вышэй гравюра "Ізраільскія палкі ля скініі". Даследчык у адносінах да гэтай групы абмежаваўся тым, што большасць ілюстрацый не пазначана гербам Скарыны, прыёмы разьбы ксілаграфій неаднолькавыя таму, магчыма, што іх выконвалі розныя майстры[9]. Асобна В. Ф. Шматаў ставіць гравю-

ру "Псалтыра" "Корань Іясееў". Такім чынам, новая класіфікацыя пражскіх гравюр Скарыны, зробленая В. Ф. Шматавым, малаістотна адрозніваецца ад ранейшай, калі даследчыкам таксама, як і М. М. Шчакаціхіным, былі вылучаны чатыры стылістычныя групы гравюр: 1) ілюстрацыі да "Псалтыра"; 2) ксілаграфіі, на якіх адсутнічае альбо не акцэнтаваны герб Скарыны; 3) так званыя манументальныя гравюры з гербам; 4) прыкладныя ілюстрацыі[10].

Пралікі разгледжанай сістэматызацыі відавочныя, напрыклад, пры параўнанні дзвюх блізкіх па зместу і кампазіцыйнаму вырашэнню прыкладных гравюр, на якіх адлюстраваныківот Запавету і два анёлы (адна ілюстрацыя змешчана ў трэцяй кнізе "Царствы", а другая — у кнізе "Выхад"). Можна гаварыць аб іканаграфічным падабенстве гэтых гравюр, але не аб іх стылістычнай агульнасці. Стылістыка першай гравюры заснавана на чыста графічных прыёмах, характэрных, у прыватнасці, для тагачаснай нямецкай графікі, — спалучэнні лініі, белай плямы і разнастайнай (паралельнай, сеткавай, пункцірнай) штрыхоўкі. Стваральніку другой, пазнейшай па часу друкавання ксілаграфіі з кнігі "Выхад" уласціва арнаментальна-дэкаратыўнае мышленне, наданне перавагі лініі перад штрыхом, імкненне да выяўлення аб'ёму, а не прасторы. Гравюра "Узор ківота" ў кнізе "Выхад", безумоўна, належыць так званаму майстру манументальнага стылю, у той час як аналагічная ілюстрацыя ў трэцяй кнізе "Царствы" была выканана іншым гравёрам.

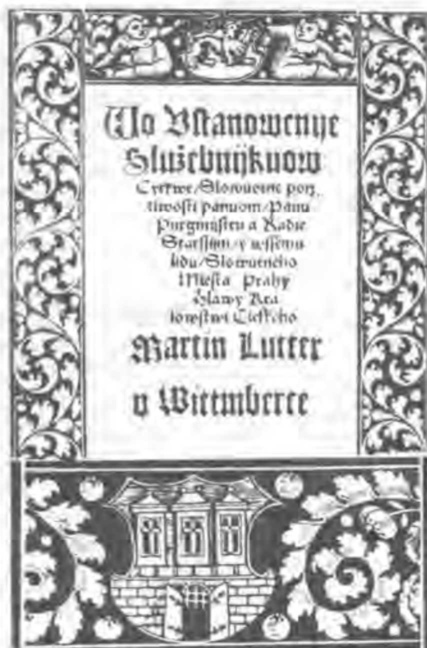
Рысы, характэрныя для стылістыкі твораў аўтара гравюры "Узор ківота" з кнігі "Выхад", намі вызначаны ў 17 ілюстрацыях Скарынавай Бібліі, у афармленні тытула да ўсёй Бібліі і ў трох застаўках. Падаём назвы гэтых дрэварытаў у паслядоўнасці друкавання ілюстрацый: 1) "Ісус Навін вядзе людзей праз Іардан" (кніга "Ісус Навін" выйшла 20 снежня 1518 г.); 2) "Юдзіф адсякае галаву Алаферну" ("Юдзіф", 9 лютага 1519 г.); 3) "Данііл у рове львіным" ("Прарок Данііл", 1519 г., без пазначэння месяца); 4) "Эсфір перад Асверам" ("Эсфір", 1519 г.); 5) "Самсон і леў" (кніга "Суддзі", 15 снежня 1519 г.); 6) "Маісей навучае другому закону" ("Другі закон", пазначаны выхад — 1519 г., але, як лічыць Г. Я. Галенчанка, выдадзены ў 1520 г.); 7) "Дачка фараона знайшла Маісея" ("Выхад", без даты, верагодна, 1520 г.); 8) "Узор свяцільніка" ("Выхад"); 9) "Узор трэбніка" ("Выхад", "Левіт"); 10) "Узор ківота ці скініі" ("Выхад"); 11) "Першасвяшчэннік Аарон" ("Выхад", "Левіт"); 12) "Узор стала" ("Выхад"); 13) тытульны ліст да ўсёй Бібліі (на тытульнай старонцы кнігі "Быццё"); 14) "Троіца" (на адвароце тытула ўсёй Бібліі); 15) "Шэсць дзён светабудовы" ("Быццё", пазначаны выхад — 1519 г., верагодна, 1520 г.); 16) "Бог у раі" ("Быццё"); 17) "Маісей у скініі" ("Левіт", без даты, верагодна, 1520 г.); 18) "Людзі Ізраілевы ля скініі" ("Лічбы", без даты, верагодна, як лічыць Галенчанка, 1520 г.); 19) арнаментальная застаўка-віньетка з адлюстраваннем прамакутнага шчыта на чорным фоне ("Іоў", 15 верасня 1517 г.)[11]; 20) сіметрычны паўтор той жа віньеткі: верагодна, абедзве віньеткі — фрагменты адной дошкі ("Прамудрасць Божая", 19 студзеня 1518 г.); 21) так званая застаўка з русалкамі

("Юдзіф", 9 лютага 1519 г.; паўторана яшчэ ў шасці кнігах).

Як бачна з пераліку, дадзены майстар-гравёр не выкарыстоўваўся Скарынам як ілюстратар у сваіх выданнях 1517 і 1518 гг. Першы тытульны дрэварыт, зроблены гэтым мастаком, быў надрукаваны толькі ў самым канцы 1518 г. Затое ў 1519—1520 гг. усе кнігі Скарыны, за выключэннем "Руф" і "Плач Ераміі", былі аформлены ілюстрацыямі названага майстра; ён унёс параўнальна з іншымі гравёрамі найбольшы — па колькасці зробленых ксілаграфій — уклад у аздабленне Скарынавых кніг. Умоўна назавём гэтага мастака-ксілографа "асноўным майстрам гравюр Бібліі Скарыны" альбо "майстрам тытула Бібліі Скарыны".

Арнаментальныя матывы, якія выкарыстаны ў гравюры "Узор ківота", але не на штрыхаваным, а на чорным фоне, мы бачым на гравюры "Першасвяшчэннік Аарон", тытульным лісце Бібліі, сіметрычных застаўках-віньетках з прамакутным шчытом (па сістэматызацыі Л. Баразны, гэта віньетка № 1)[12]. Арнамент з закручаных лістоў аканту змешчаны на белым фоне на так званай застаўцы з русалкамі.

Тытульны ліст выдадзенай на чэшскай мове ў Празе ў 1523 г. кнігі Марціна Лютэра "Ва ўстанавенне служэбнікаў царквы" таксама мае аналагічны арнамент дэкаратыўна-плоскасных белых на чорным фоне лістоў аканту, закручаных спіралямі і скампанаваных хвалістай стужкай на вертыкальных бакавых клішэ. Гэты арнамент амаль дакладна паўтарае арнаментацыю верхняга клішэ тытула Бібліі Скарыны. Выкарыстанне на тытуле кнігі Марціна Лютэра, як і на Бібліі Скарыны,



14. Тытульны ліст з гербам Старога места Прагі (Martin Luther. Vo ustanovenie služebnikuov čirkve. Praha, 1523)

чатырох клішэ, агульная для абодвух выданняў інфармацыйная і дэкаратыўна-выяўленчая роля гербавых шчытоў, прапарцыянальна буйных і аднолькавых па форме на абодвух тытулах, дазваляюць меркаваць, што тытульнае афармленне Скарынавай Бібліі паслужыла ўзорам для мастацкага вырашэння тытула кнігі Марціна Лютэра і што аздобы тытульных лістоў абодвух выданняў былі падрыхтаваны ў адной ксілаграфічнай майстэрні. Стылістычная агульнасць абодвух тытулаў яшчэ лепш заўважана пры параўнанні іх з тытульным лістом кнігі "Водпаведзь Марціну Лютэру ад Лукаша Пражскага", выдадзенай, як і твор Марціна Лютэра, у 1523 г. Тытульная рамка кнігі Лукаша Пражскага па агульнай выяўленчай стылістыцы до-

Odpowied Bratrzie Na
Spis Martina Lutera. Ktery z Ne
meckeho yazyka wytisknuti dal

z Czech a z Morawy

Leta od narozeni Spasytele nassseho

15. Тытульны ліст з гербамі Чэхіі і Маравіі (Odpoved Bratri na spis Martina Luthera od Lukaše Pražskeho. Litomyšl. P. Olivetski, 1523)

сыць блізкая да некаторых выяўленчых аздоб Скарынавай Біблії. Але гэтая тытульная ксілаграфія, зробленая на адной дошцы, усё ж істотна розніцца ад тытула Скарынавай Біблії сваёй "выяўленчасцю", натуралізмам спрошчанага рэнесансавага дэкору, тыповага і для шэрагу іншых выданняў тагачаснай Чэхіі.

Рысы аўтарскай манеры "майстра тытула Біблії" заўважаны не толькі на тытуле чэшскага выдання твора Марціна Лютэра, але і на ілюстрацыі "Сімвалічны лоў рыбы" да кнігі Пятра Хельчыцкага "Сетка веры", дапушчальна выдадзенай у Празе ў 1521 г. Гэты дрэварыт, датаваны 1521 г., вырашаны стылістычна надзвычай блізка да ксілаграфій, зробленых "майстрам тытула Біблії" для пражскіх Скарынавых выданняў. У абодвух выпадках мы заўважаем ідэнтычны тып твараў, асабліва характэрны пры профільных адлюстраваннях, — з невялікім носам і цяжкім буйным падбародкам, аднолькавае вырашэнне адзення буйнымі вертыкальнымі складкамі, якія маюць нескладаныя заломы. Пластыка постацей апосталаў, якія трымаюць сетку, на гравюры "Сімвалічны лоў рыбы" нагадвае малюнак фігур анёлаў на гравюры "Узор ківота", а малюнак звера, які трубіць у рог на ілюстрацыі з "Сеткі веры", такі ж, як малюнак жывёл на гравюрах "Бог у раі" і "Самсон і леў" са Скарынавых выданняў. На гравюры "Троіца" са Скарынавай кнігі "Быццё" і гравюры "Сімвалічны лоў рыбы" "майстар тытула Біблії" аднолькавым прыёмам — тлустым чорным штрыхом, які стварае ўражанне чорнай плямы, мадэліруе постаці ня-

16. Сімвалічны лоў рыбы (Petr Chelčicki. Sit věry. Praha, 1521)

чысцікаў. Гравюра "Сімвалічны лоў рыбы" паказвае, што тут, як і ў большасці зробленых "майстрам тытула Бібліі" ілюстрацый да Скарынавых выданняў, мастаку ўласцівы прынцып ізакефаліі — "роўнагалоўя", калі постаці апошняга плана мала розняцца па памерах ад постацей першага плана; яны размяшчаюцца не ў адпаведнасці з лінейнай перспектывай, а адна на другой (параўнайце з гравюрай "Людзі Ізраілевы ля скініі"). Калі "майстру тытула Бібліі Скарыны" трэба адлюстраваць вялікі людскі натоўп, ён малюе толькі першыя постаці, астатнія, як у іканапісе, пазначае дугамі, што добра заўважаны на гравюрах "Сімвалічны лоў рыбы" і "Ісус Навін вядзе людзей праз Іардан"; пры гэтым твары людзей, якія бачны з-за постацей першага рада, часцей большыя, чым у персанажаў першага плана. На гравюрах "майстра тытула Бібліі" людзі апрануты ў сучасныя касцюмы Цэнтральнай Еўропы, асабліва характэрныя для бюргерскага саслоўя тагачаснай Італіі, Чэхіі, Польшчы і, верагодна, Беларусі; навамоднае нямецкае адзенне адлюстравана ім толькі ў рэдкіх выпадках. Параўнаем: персанажы дрэварытаў "Суд Саламона", "Будоўля Іерусалімскага храма", "Памазанне Давіда на царства" з пражскіх першадрукаў Скарыны апрануты па нямецкай модзе. Гэтыя гравюры, безумоўна, былі зроблены іншымі мастакамі, а не "майстрам тытула Бібліі". Як ужо раней адзначалі многія даследчыкі-скарыназнаўцы, для ілюстрацый "асноўнага" майстра Скарыны ўласцівы "славянскі тыпаж". Яго персанажы і на ілюстрацыях да Скарынавай Бібліі, і на гравюры "Сімвалічны лоў рыбы" найчасцей маюць пышныя вусы, акладзістыя бароды, доўгія прамыя, як бы "ў кружок" падстрыжаныя валасы, якія закрываюць лоб і вушы.

Паспрабуем вызначыць найбольш характэрныя рысы творчай манеры "майстра тытула Бібліі". На ўсіх яго ксілаграфіях прыземістыя сілуэты персанажаў маюць просты выразны контур — і ў гэтым сэнсе яны сапраўды ўспрымаюцца "манументальнымі". Прапорцыі фігур недакладныя, прысадзістыя, ногі кароткія, мускулістыя, аб'ём якіх падкрэслены гарызантальнай штрыхоўкай; своеасаблівы спрошчаны малюнак рук — далоні найчасцей маюць толькі контур без штрыхоўкі. Адметна, што ў жанчын — гераінь ксілаграфій гэтага майстра — доўгія і шырокія, падобныя на круглыя калоны шыі. Майстар любіць адлюстроўваць сваіх персанажаў у профіль, які ў яго выкананні мае, як ужо адзначалася вышэй, аднатыпны брутальны характар. Такі ж малюнак профільнага твару месяца на Скарынавым гербе, адлюстраваным на гравюрах "майстра тытула Бібліі". Ксілограф аддае відавочную перавагу гарызантальнай штрыхоўцы, якая зроблена ім доўгімі, раўнамерна пакладзенымі паралельнымі лініямі. Штрыхоўка рэзка абрываецца на мяжы з белай плямай. Нахільны і вертыкальны накірунак паралельных штрыхоў ужываецца толькі ў асобных выпадках. З усіх майстроў-гравёраў Скарыны ў гэтага самыя "негатыўныя" адносіны да прамой лінейнай перспектывы. Калі ў ілюстрацыях іншых Скарынавых мастакоў таксама дастаткова перспектыўных парушэнняў, што ўвогуле характэрна для тагачаснай рамесніцкай чэшскай гравюры, то "майстар тытула Бібліі" абазначае аб'ёмы і прастору пры дапамозе не прамой,

а зваротнай, "іконнай", перспектывы, што асабліва добра заўважаецца на ксілаграфіі "Узор трэбніка". "Майстра тытула Бібліі" можна вызначыць як вельмі таленавітага мастака–кампазітара, але недастаткова падрыхтаванага па тагачасных еўрапейскіх мерках малявальшчыка і ксілографа.

На ўсіх ілюстрацыях, зробленых "майстрам тытула Бібліі" для Скарынавых выданняў, акрамя гравюры "Троіца", ёсць адлюстраванне гербавага знака "сонца і месяц". Майстар адмыслова ўключае яго ў кампазіцыю дрэварытаў, размяшчаючы то на шчыце, падвешаным на галінцы дрэва, то на харугві (гравюра "Людзі Ізраілевы ля скініі"), то ў нябеснай прасторы без гербавага шчыта (гравюры "Бог у раі" і "Шэсць дзён светабудовы"). Акрамя таго, на гравюрах "Людзі Ізраілевы ля скініі", "Маісей у скініі", на пяці прыкладных ксілаграфіях і тытуле Бібліі мастак награвіраваў на другім гербавым шчыце неразгаданы дагэтуль знак–кляймо, які большасць даследчыкаў лічаць асабістым знакам віленскага мецэната Скарыны Багдана Онкава ці Якуба Бабіча[13]. Гай Пікарда прапанаваў гіпотэзу, што гэты загадкавы знак — "перавернуты карабель" — з'яўляецца ўласным знакам галоўнага памочніка Скарыны ў друкарскай працы, менавіта друкара Джона Летоў, які вядомы па працы ў Англіі, ці Івана з Літвы, які да таго часу, як мяркуе Пікарда, пераехаў у Прагу[14]. Па гіпотэзе Пікарды, гэты майстар, акрамя друкарскай працы, зрабіў таксама шэраг гравюр для Скарынавых кніг, пазначыўшы на сваіх ілюстрацыях уласнае кляймо побач з гербам Скарыны. Таксама Іван з Літвы, як лічыць Пікарда, награвіраваў ініцыялы для Скарынавай Бібліі і на двух з іх змяніў парадак дыякрытычных знакаў над літарамі "І" і "И" так, што малюнак гэтых надлітарных значкоў утварыў ініцыялы "І Л". На думку даследчыка, майстар пазначыў такім чынам ініцыялы свайго імя — Іван Ліцьвін, зашыфраваныя таксама ў яго манаграме–гербе[15]. Гіпотэза Пікарды здаецца малапрымальнай па некалькіх прычынах. Па–першае, тонкае назіранне Пікарды аб перамене месцаў надлітарных дыякрытычных знакаў як наўмыснай спробе майстра пазначыць свае ініцыялы патрабуе большага абгрунтавання, па–другое, мы лічым, што ініцыялы Скарынавай Бібліі гравіравала некалькі мастакоў, якія стварылі розныя малюнкі–гарнітуры. Вызначаная Пікардам літара "І" належыць да стылёвай гарнітуры, у якой малюнак літар складаецца з акантавых лісцяў на белым фоне (такія ініцыялы былі вельмі папулярнымі ў тагачасных чэшскіх і нямецкіх выданнях), а літара "И", пададзеная на чорным фоне, своеасабліва спалучае ў сваім малюнку рысы лацінскай анціквы і кірыліцы. Верагодна, узоры гэтых літар — "І" і "И" зроблены рознымі майстрамі. Па–трэцяе, не пераконвае прапанова Пікарды лічыць, што другі знак–кляймо — "перавернуты карабель" — уласнае кляймо–манаграма друкара. Такая практыка не была ўласціва тагачаснаму чэшскаму кнігадрукаванню. Прэрагатыва размяшчэння на тытуле кнігі ці ў яе тэксце буйнамаштабнага адлюстравання герба ў той час належала аўтару кнігі ці мецэнату. Характэрным з'яўлялася таксама размяшчэнне на тытульных лістах адлюстраванняў гербаў краіны і роднага горада ўладальніка друкарні, у той час як уласныя клеймы выдаўца і гравёра

змяшчаліся так, каб не вельмі кідаліся ў вочы, — яны былі дробнага памеру і падаваліся без гербавага шчыта. Такое звычайнае правіла добра ілюструюць згаданыя намі раней прыклады аздаблення тытульных лістоў чэшскіх кніг, выдадзеных у 1523 г.

Таму асоба асноўнага майстра-ксілографа Скарыны застаецца нявысветленай. Калі прадоўжыць спробу Пікарды ўважлівага разгляду Скарынавых ініцыялаў, спрабуючы на іх знайсці адлюстраванне кляйма майстра-гравёра, варта звярнуць увагу на ініцыял "Ч", змешчаны ў "Псалтыры" (л. 47), кнізе "Ісус Сірахаў" (л. 50) і кнізе "Левіт" (л. 11 адв.)[16]. Гэтая літара, адзіная сярод Скарынавых ініцыялаў (акрамя ініцыяла "Х" з малюнкамі герба і шаблі), мае адлюстраванне (у люстэркавым адбітку) "сонца і месяца", прычым профіль месяца нагадвае характэрны абрыс гэтай выявы на гравюрах "майстра тытула Бібліі". Уверсе ініцыяла "Ч" награвіраваны знак " ჯ ", падобны па малюнку на тыповыя клеймы тагачасных чэшскіх друкароў. Ці мог Скарына сам выканаць гравюры стылістычнай групы "майстра тытула Бібліі"? Пытанне гэта застаецца адкрытым, хаця адсутнасць падобных адлюстраванняў у віленскіх Скарынавых выданнях абумоўлівае хутчэй адмоўны адказ. Тым не менш ідэйны ўдзел Скарыны ў стварэнні гэтай групы гравюр бясспрэчны, што, на наш погляд, вельмі змястоўна праілюстраваў Гай Пікарда, аналізуючы змест ілюстрацыі "Людзі Ізраілевы ля скініі" ("Марш дванаццаці радоў")[17].

Намі раней адзначалася своеасаблівая інтэрпрэтацыя "майстрам тытула Бібліі" дзюрэраўскага першаўзору ў гравюры "Троіца", калі першапачатковая тэма была пераведзена ў іншы ідэйна-тэматычны план, блізкі да праваслаўнай традыцыі[18]. Безумоўна, гэта было зроблена не без удзелу Скарыны; ён абумоўліваў выбар сюжэтаў гравюр, якія ў "майстра тытула Бібліі" вельмі звязаны са зместам Скарынавых прадмоў. Узгадаем яшчэ раз, што на ўсіх ілюстрацыях "майстра тытула Бібліі" (за выключэннем "Троіцы") адлюстраваў Скарынавы "сонца і месяц", а на многіх — і яшчэ адзін гербавы шчыт, якога няма на работах іншых майстроў-ксілографаў, што супрацоўнічалі са Скарынам у Празе. Варта зазначыць, што асноўны "майстар тытула Бібліі" быў блізкі да Скарыны па светапогляду, ён актыўна цікавіўся падзеямі рэчаіснасці, прытрымліваўся антыпапісцкай арыентацыі, падзяляў утраквісцкія ідэйныя пазіцыі, аб чым выразна сведчыць яго работа 1521 г. "Сімвалічны лоў рыбы". Супрацоўніцтва са Скарынам ён пачаў, верагодна, яшчэ ў пачатку "пражскага ўрока", засяродзіўшы сваю ўвагу на шрыфтах, ініцыялах і дробных кніжных аздобах. Як мы бачым, віньеткі гэтага майстра выкарыстаны на старонках выданняў 1517—1518 гг., а ў 1519—1520 гг. "майстар тытула Бібліі" — адзіны мастак-ксілограф, які рабіў ілюстрацыі для Скарыны.

Асаблівасці аўтарскай манеры другога скарынаўскага мастака-ксілографа найлепш бачны на партрэце Скарыны. На першым варыянце гэтага партрэта, змешчанага пасля кнігі "Ісус Сірахаў", майстар падаў уласную манаграму і выяву пчалы ці мухі. Пры другім друкаванні партрэта пасля тэксту чацвёртай кнігі "Царствы" гэтая выява знікае. Як лічыць В. Ф. Шматаў, манаграма ксілографа і адлюстраванне пчалы

ці мухі былі зрэзаны з клішэ[19]. Пэўна, гэта было зроблена па нейкіх прычынах (у выніку канфлікту Скарыны з майстрам?). Традыцыйна манаграму "майстра партрэта Скарыны" прачытваюць як спалучэнне літар "МЗ" ("МТЗ"), што нельга лічыць канчатковай версіяй. У выніку аналізу мы прыйшлі да высновы, што "майстру партрэта Скарыны" ў пражскіх Скарынавых выданнях бясспрэчна належаць наступныя дрэварыты: 1) партрэт Францыска Скарыны (кніга "Ісус Сірахаў", выхад пазначаны 5 снежня 1517 г., другі адбітак–варыянт — чацвёртая кніга "Царствы", 10 жніўня 1518 г.); 2) "Хрыстос і нявеста" ("Песня песняў", 9 студзеня 1518 г.); 3) "Блаславенне" ("Прамудрасць Божая", 19 студзеня 1518 г.); 4) "Плач Ераміі" (кніга "Плач Ераміі", пазначаны выхад з друку — 1519 г., магчыма, выйшла ў 1520 г.) і, верагодна, так званая "застаўка з дзікунамі" (змешчана ўпершыню ў кнізе "Ісус Сірахаў", 5 снежня 1517 г.). Выхад кніг, дзе змешчаны ілюстрацыі "майстра партрэта Скарыны", адбываўся ў сціслы тэрмін — з 5 снежня 1517 г. да 19 студзеня 1518 г. Толькі гравюра "Плач Ераміі" была здрукавана значна пазней, але, магчыма, яна награвіравана ў той жа час, што і першыя тры работы "майстра партрэта Скарыны". Усе зробленыя ім тытульныя ілюстрацыі аб'ядноўвае між сабой агульнасць стылю і кампазіцыйнага вырашэння. Тытульныя гравюры кніг "Песні песняў" і "Прамудрасць Божая" ўяўляюцца парнымі па кампазіцыйнай задуме. На гэтых дрэварытах і гравюры "Плач Ераміі" невялікае па памерах адлюстраванне "сонца і месяц" змяшчаецца ўнізе, яно як бы выпадкова пакладзена на дол кампазіцыйнай прасторы, у той час як у "майстра тытула Бібліі" гэты выяўленчы сімвал з'яўляецца даволі значным акцэнтам. Істотна розніцца і малюнак самой геральдычнай фігуры — "сонца і месяца" ў абодвух мастакоў. Калі ў "майстра тытула Бібліі" антрапаморфнае сонца мае абмежаваную колькасць хвалістых промняў, якія найчасцей не "вызіраюць" знізу з–пад месяца, то ў "майстра партрэта Скарыны" сонца мае безліч вострых праменьчыкаў, якія ззяюць і знізу месяца. У абодвух мастакоў малюнак профілю месяца таксама вельмі розны. Чатыры творы "майстра партрэта Скарыны" — самыя мастацкія па выкананню сярод ілюстрацый Скарынавай Бібліі. Манера іх аўтара сваёй свабодай, экспрэсіўнасцю нагадвае малюнак пяром. Мастак пераканаўча, нават некалькі вычварна мадэліруе складаныя пластычныя формы ламаных складак, пругкі штрых пад яго разцом выдатна падкрэслівае акругласць аб'ёмаў, натуральнасць малюнкаў твараў. Яго штрыхоўка ў адрозненне ад "майстра тытула Бібліі" неабавязкова скрозь паралельная, яна дынамічна накіроўваецца па разнастайных дугах; лініі штрыха, звужаючыся, пераліваюцца ў свабодныя ад штрыхоў белыя роўніцы.

Адметна дэкаратыўна–пластычны характар на трох гравюрах–ілюстрацыях "майстра партрэта Скарыны" мае малюнак аблокаў і клубоў дыму, што ўзмацняе агульны дынамізм кампазіцыі, істотна адрознівае гэтага мастака–ксілографа ад "майстра тытула Бібліі", у якога дробныя аблокі і хвалі маюць адмысловае арнаментальнае вырашэнне, злёгку падобнае да малюнка аблокаў на абразах.

17. Сцібор з Цымбурка, укленчаны перад св. Троіцай (Stibor z Cymburka. Hadani prawdy a lžy. Praha. Jan Severin mal. 1539)

Сярод асаблівасцей творчай манеры "майстра партрэта Скарыны" варта звярнуць увагу на выразны псіхалагізм вобразаў, індывідуалізаваны малюнак твараў і характэрны, трапяткі малюнак рук з тонкімі пальцамі. Са Скарынавых дрэварытаў найбольш блізкай да стылістычнай мовы майстра здаецца ілюстрацыя тытульнага ліста кнігі "Ісус Сірахаў". Верагодна, гэты пяты (і, магчыма, першы па часе ўзнікнення) сюжэтны твор "майстра партрэта Скарыны" ў Скарынавых першадруках. Як і другія сюжэтныя гравюры мастака-ксілографа, дадзеная ілюстрацыя мае падкрэсленую ідэйную сувязь з высокай асветніцкай місіяй беларускага гуманіста і першадрукара. Асоба адлюстраванага за перакладчыцкай працай Ісуса Сірахава, чыя руплівасць падкрэслена і ў Скарынавай прадмове, успрымаецца як параўнанне з дзейнасцю Скарыны —

перакладчыка Бібліі. У такім кантэксце натуральна першае з'яўленне менавіта ў кнізе "Ісус Сірахаў", на яе апошняй старонцы, партрэта Францыска Скарыны як ідэйнай паралелі перакладчыцкай дзейнасці Ісуса Сірахава і св. Гераніма. Не менш насычаны змест гравюры "Благаславенне", дзе таксама падкрэсліваецца ідэя высакароднай місіі перакладчыка, што імкнецца данесці Божае Слова паспалітаму люду сваёй зямлі.

Услед за Л. Баразной мы лічым, што ў асобе ўкленчанага чалавека на гэтай гравюры адлюстраваны Францішак Скарына, паслухмяны боскаму жэсту-благаславенню, які ўказвае на разгорнутую кнігу Запавету. Як на выразны іканаграфічны аналаг Скарынавай гравюры ў чэшскай кніжнай графіцы звернем увагу на застаўку кнігі Сцібора з Цымбурка "Гаданні праўды і лжы" (друкарня Яна Северына, 1539 г.), дзе аўтар кнігі адлюстраваны ўкленчаным перад святой Троіцай. Алегарычны падтэкст, які вынікае з грамадзянскай пазіцыі Скарыны, яго літаратурнага крэда, пры жаданні можна знайсці і ў дрэварытах "Плач Ераміі" і "Хрыстос і нявеста". Ці не туга па родным "слаўным гораду Полацку", спаленым татарамі ў 1508 г., згарэўшым у 1512 г. і руйнаваным рускімі войскамі ў 1512 і 1513 гг., абумовілі замавенне Скарынам гравюры "Плач Ераміі"? "Майстар партрэта Скарыны" ўяўляецца нам мастаком вялікага таленту, яго прафесійнае майстэрства не меншае за майстэрства нямецкіх ксілографаў — лепшых майстроў сваёй справы ў тагачаснай Цэнтральнай Еўропе; ён добра знаёмы з тэхнічнымі прыёмамі нямецкай гравюрнай школы, але ад тыповай манеры гэтай школы яго станоўча адрознівае большая творчая свабода, адсутнасць акуратнай штрыхоўкі і дробезнасці. Да творчай манеры "майстра партрэта Скарыны" ў тагачаснай чэшскай кніжнай ілюстрацыі, па нашых назіраннях, блізкая ілюстрацыя з ужо згаданай кнігі "Водпаведзь Марціну Лютэру ад Лукаша Пражскага" (Літамышль, 1523 г.). Мяркуюць, што на ёй адлюстраваны пражскі епіскап Лукаш (злева) і Марцін Лютэр, якія дыскутуюць аб пытаннях веры. Блізкасць аўтара гравюры, які змясціў сваю манаграму на капітэлі цэнтральнай калоны ілюстрацыі, з "майстрам партрэта Скарыны" заўважана ў шматлікіх дэталях. Стылістычныя паралелі відавочны пры параўнанні дадзенай гравюры і партрэта Скарыны. У абодвух выпадках партрэтныя адлюстраванні прадстаўлены ў інтэр'еры вучонага кабінета з фаліянтамі на паліцах і круглымі калонамі. Цікава, што аб'ём калон у абодвух выпадках (цэнтральная калона на ілюстрацыі з кнігі Лукаша Пражскага і калона побач з армілярнай сферай на партрэце Скарыны) перададзены аднолькавым графічным прыёмам. Над высокімі спінкамі крэслаў Лукаша Пражскага і Францішка Скарыны вісяць блізкія па малюнку гірлянды лісцяў, а адзенні абодвух дробяцца шматлікімі вычварнымі складкамі. Гэтыя і іншыя супадзенні на дзвюх ксілаграфіях сведчаць, што абодва мастакі-выканаўцы прадстаўляюць адну майстэрню, хоць тэхніка выканання ілюстрацыі да кнігі Лукаша Пражскага здаецца больш аднастайнай у параўнанні з манерай "майстра партрэта Скарыны". Магчыма, такое ўражанне ўзнікае з-за празмернага захаплення паралельнай штрыхоўкай, якое назіраецца ў аўтара гравюры з кнігі Лукаша Пражскага.

18. Лука Пражскі і Марцін Лютэр (?) (Odpověd Bratri na spis Martina Luthera od Lukaše Pražskeho. Litomyšl, P. Olivetski, 1523)

З астатніх гравюр Скарынавай Бібліі да стылістыкі твораў "майстра партрэта Скарыны", па нашаму меркаванню, найбольш блізкая ксілаграфія тытульнага ліста "Эклезіяста" (надрукаваны 2 снежня 1518 г., паўторна надрукаваны на пачатку 10–й главы трэцяй кнігі "Царствы"), дзе таксама пераважае пругкая, выгнутая лінія штрыха, дынамічны малю-

нак, складаны абрыс постацей і складак адзення. Дзве другія гравюры — "Бічаванне Іова" і "Руф збірае каласы" ў значна меншай ступені адпавядаюць характару почырку "майстра партрэта Скарыны", найбольш верагодна, што яны зроблены іншымі мастакамі, досыць блізкімі да яго па стылістыцы. Мы мяркуем, што такіх мастакоў было два.

Адзін з іх выканаў тытульны дрэварыт другой кнігі "Царствы" (1518), шэсць прыкладных гравюр у трэцяй (выхад чатырох кніг "Царствы" пазначаны ў Скарынавым пасляслоўі 10 жніўня 1518 г.) і, верагодна, гравюру "Руф збірае каласы" (кніга "Руф", пазначаны выхад — 1519 г.). Асаблівасці манеры гэтага майстра: упэўнены, дакладны лінейны малюнак, шырокае выкарыстанне сеткавай і пункцірнай штрыхоўкі, што адсутнічае ў арсенале тэхнічных сродкаў іншых Скарынавых ксілографаў. Ён найбольш прафесійна падрыхтаваны, найбольш тэхнічны і блізкі да стылістыкі тагачаснай нямецкай ксілаграфіі з яе любоўю да дакладнасці і апавядальнасці малюнка, паказу гарыстых прасторавых пейзажаў, прыхільнасцю да найбольшага выяўлення белай асновы графічнай выявы.

Апошні, чацвёрты па ліку скарынаўскі майстар–гравёр менш падобны да "майстра партрэта Скарыны", чым майстар прыкладных гравюр, на якіх няма герба "сонца і месяц" (з трэцяй кнігі "Царствы"). Чацвёрты майстар, як здаецца, таксама звязаны з нямецкай традыцыяй, але яго манера больш архаічная; ён працуе хутчэй у стылі, уласцівым нямецкай кніжнай графіцы канца XV ст., чым той манеры, якая пачынае пераважаць у нямецкай ксілаграфіі з першых дзесяцігоддзяў XVI ст. Па фармальнай кампазіцыі і сродках дрэварыты чацвёртага скарынаўскага майстра сапраўды можна назваць познагатычнымі; лінія і штрых не ўтвараюць адзінага цэлага, а як бы "суіснуюць", прычым простая паралельная штрыхоўка мае падпарадкавальную ролю ў сістэме лінеарнага мышлення майстра. Гравюры яго ўтвараюць наступную стылістычна цэласную групу: 1) "Суд Саламона" (кніга "Прытчы Саламона", 6 кастрычніка 1517 г.); 2) "Памазанне Давіда на царства" (першая кніга "Царствы"); 3) "Будаўніцтва Іерусалімскага храма" (трэцяя кніга "Царствы"); 4) "Аблога Іерусаліма" (чацвёртая кніга "Царствы"). Верагодней за ўсё, гэты ж майстар выканаў змешчаную двойчы ў кнізе "Іоў" (10 верасня 1517 г.) ксілаграфію "Бічаванне Іова", якая па памерах роўная ілюстрацыі "Суд Саламона", таксама двойчы змешчанай у кнізе "Прытчы Саламона". Памеры ілюстрацый абедзвюх кніг меншыя, чым пазней прыняты Скарынам стандартны памер ілюстрацый. Як бачна, ілюстрацыі, зробленыя апошнім майстрам, выкарыстоўваліся Скарынам толькі ў першых па часе выхаду пражскіх выданнях — з верасня 1517 г. па жнівень 1518 г., у далейшым ад супрацоўніцтва з ім як з ілюстратарам Скарына адмовіўся. З усіх пяці работ дадзенага ксілографа толькі гравюра "Аблога Іерусаліма" ўтрымлівае рэаліі, блізкія Скарыне і славянскаму свету, астатнія чатыры пабудаваны, можна сказаць, на замежным матэрыяле: скрозь адлюстраваны нямецкі касцюм першых дзесяцігоддзяў XVI ст., гатычная еўрапейская архітэктура і будаўнічыя прыстасаванні.

Што тычыцца астатніх выяўленчых аздоб пражскіх першадрукаў Скары-

ны (гравюр "Корань Іясееў" і "Цар Давід" са скарынаўскага першынца — "Псалтыра", а таксама дзвюх заставак, ініцыялаў і віньетак), то вызначэнне іх стваральнікаў патрабуе далейшага ўдакладнення, якое ўскладняецца з-за іх фармальнай "нешматслоўнасці". Зазначым толькі, што гравюра "Корань Іясееў", як і аналагічнае па зместу, абрэзанае знізу клішэ, выкарыстанае Скарынам на тытульным лісце "Акафіста труне Гасподняй" з віленскага выдання "Малой падарожнай кніжкі", мае іканаграфічную і стылістычную блізкасць з адпаведным клішэ выдадзенага на чэшскай мове ў 1509 г. насценнага календара (выданне адбылося, як мяркуюць, у Пльзеню, у друкарні Мікулаша Штэціна Бакалара)[20].

Такім чынам, праведзены стылістычна-фармальны і параўнальны аналіз гравюр пражскіх першадрукаў Скарыны дазволіў удакладніць папярэдне прынятую сістэму класіфікацыі гэтых дрэварытаў у работах М. М. Шчакаціхіна, Л. У. Баразны, В. Ф. Шматава і інш. У выкананні скарынаўскіх гравюр мы прасочваем чатыры адметныя почыркі, што можа быць істотным аргументам удзелу ў стварэнні дадзеных дрэварытаў, верагодна, не менш як чатырох мастакоў-ксілографаў, для кожнага з якіх выяўлена канкрэтная група стылёва-роднасных гравюр. Заўважым, мы прытрымліваемся таго меркавання, што ў пражскім асяроддзі Скарыны ў той час наўрад ці існаваў падзел працы паміж мастаком-малявальшчыкам гравюры і яе рэзчыкам; ва ўсякім выпадку ў кантэксце прапанаванага намі накірунку даследавання пражскіх скарынаўскіх дрэварытаў дадзеная праблема падзелу працы пакуль што другарадная. Для творчых манер двух Скарынавых мастакоў-рэзчыкаў — "майстра тытула Бібліі" і "майстра партрэта Скарыны" — намі выяўлены стылістычныя аналагі сярод ілюстрацый чэшскіх выданняў пачатку 20-х гадоў XVI ст. Таму можна ўпэўнена сцвярджаць, што пражскія скарынінскія дрэварыты — агульны здабытак усходнееўрапейскіх, славянскіх культур, бо Скарына не механічна ўстаўляў прапанаваныя яму дрэварыты ў свае выданні, а прымаў сам непасрэдны ўдзел у стварэнні ідэйнага, літаратурнага сцэнарыя большасці з гэтых гравюр. Далейшае даследаванне друкарскай прадукцыі такіх інтэлектуальна блізкіх Скарыне асоб, як Мікулаш Бакалар і Мікулаш Конач, а таксама друкарняў Севярынаў, П. Алівецкага, Вольдржыха Веленскага з Мніхова, можа даць станоўчыя вынікі.

І апошняе. У адносінах да пытання аб гербе "сонца і месяц". Магчыма, выбар Скарынам герба звязаны сярод іншых прычын і з успамінамі вялікага беларускага асветніка аб родным Полацку, бо ў старажытнай полацкай Пятніцкай царкве, вядомай ужо ў часы Скарыны, адным з галоўных абразоў іканастаса быў абраз "Маці Божая з дзіцем-Хрыстом", якая трымала ў руцэ сферу з адлюстраванымі на ёй сонцам і месяцам[21].

1 Адзначым апошнія публікацыі: манументальную манаграфію В. Ф. Шматава "Искусство книги Франциска Скорины" (М., 1990) і змястоўны артыкул Гая Пікарды "Алегарычная геральдыка Францішка Скарыны і кароткі дапаможнік па беларускай геральдыцы", змешчаны ў перакладзе А. Кудраўцава ў "Спадчыне" (1992. № 5. С. 60—63; № 6. С. 38—52; 1993. № 1. С. 41—52; № 2. С. 58—74). На гэтыя асноўныя работы, часам палемізуючы з аўтарамі, мы будзем абапірацца ў дадзеным артыкуле.

2 Шматов В. Ф. Искусство книги Франциска Скорины. С. 126—128.

3 Bohatcova M. Die Illustration in tschechische Gedrucktenbüchern der Jagiellonenzeit // Seminaria Niedzickie. Kraków, 1988. T. 3. S. 85—92; гл. таксама: Kneidl P. Česká lidová grafika. Praha, 1983; Knihopis českých a slovenských tisků od doby neistarši až do konce XVIII stoleti. Praha, 1925—1967. Dil 1—2. T. 1—9.

4 Bohatcova M. Die Illustration... S. 86—87.

5 Меркаванне аб тым, што Скарына працаваў над выданнем сваіх перакладаў у Празе і ў 1520 г., было выказана Г. Я. Галенчанкам на аснове вывучэння ступені зношанасці асобных элементаў гарнітуры і аздоб Скарынавых кніг (гл.: Галенчанка Г. Я. Археаграфічны каментарый // Біблія: Факсімільнае ўзноўленае выданне Бібліі, выдадзенай Францыскам Скарынаю ў 1517—1519 гадах. Мн., 1919. Т. 3. С. 777).

6 Шматов В. Ф. Искусство книги Франциска Скорины. С. 107—118, 125.

7 Шчакаціхін М. Гравюры і кніжныя аздобы ў выданнях Скарыны // 400-лецце беларускага друку. Мн., 1926. С. 189.

8 Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стагоддзяў. Мн., 1984. С. 29—53.

9 Шматов В. Ф. Искусство книги Франциска Скорины. С. 119.

10 Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стагоддзяў. С. 29—53.

11 Гл.: Біблія: Факсімільнае ўзноўленае выданне... Т. 3. С. 706.

12 Гл.: Гравюры Францыска Скарыны / Уступ. арт. Л. Баразны. Мн., 1972. С. 51.

13 Гравюры Францыска Скарыны. Каментарыі.

14 Пікарда Гай. Алегарычная геральдыка Францішка Скарыны і кароткі дапаможнік па беларускай геральдыцы // Спадчына. 1993. № 1. С. 49—50.

15 Там жа. С. 49.

16 Гл.: Біблія: Факсімільнае ўзноўленае выданне... Т. 3. С. 97, 607; Т. 1. С. 366.

17 Пікарда Гай. Алегарычная геральдыка... // Спадчына. 1992. № 6. С. 39—51.

18 Піскун Ю. А. Беларускае мастацтва эпохі Скарыны (заключэнне) // Скарына і яго эпоха. Мн., 1990. С. 470.

19 Шматов В. Ф. Искусство книги Франциска Скорины. С. 83.

20 Гл.: Kneidl P. Česká lidová grafika. S. 43.

21 Абраз не захаваўся. Яго бачыў і апісаў у канцы XIX ст. А. Семянтоўскі (гл.: Белорусские древности, изданные А. М. Сементовским. СПб., 1890. Вып. 1. С. 110).

М. В. Нікалаеў

Кнігапісец Мацей Дзесяты і задачы вывучэння кніжнай вытворчасці і аздобы ў першай палове XVI ст.

Сярод нешматлікіх, захаваных дасюль ілюмінаваных рукапісаў беларускага сярэднявечча большасць дакладна нелакалізаваныя і недатаваныя; невядомы імёны іх перапісчыкаў. Кніга, аб якой ніжэй пойдзе гаворка, — рэдкае выключэнне. Яна мае падрабязную прыпіску-пасляслоўе з паведамленнем імя і біяграфіі кнігапісца, часу, месца і акалічнасцей работы над кодэксам. Усё гэта прымушае звярнуць на "Дзесятаглаў" асаблівую ўвагу гісторыкаў кнігі, а таксама гісторыкаў мастацтва — ужо хаця б дзеля магчымасці разглядаць пачаткі рэнесансавай аздобы беларускай кнігі на ўзоры "люксусовага" кодэкса самага пачатку XVI ст.

На працягу пяці гадоў (з 1502 па 1507) працаваў над рукапісам пісец Мацей Іаанавіч, альбо, як ён сам сябе называе, Мацей Дзесяты. У прыпісцы ён паведамляе, што нарадзіўся ў Тарапцы (на час нараджэння Мацея Тарапец уваходзіў у Вялікае Княства Літоўскае) у вялікай сям'і — быў дзесяты сын у бацькоў, ад чаго і прозвішча: Дзесяты. Усе дзевяць яго братоў і тры сястры, пажыўшы ў "міры", сталі манахамі, адзін з іх

зрабіўся ігуменам Прадцечанскага на Востраве манастыра ў Полацку. Захаваліся два пергаментныя Полацкія евангеллі з Прадцечанскага манастыра — у прыпісках да гэтых кніг сустракаецца імя Яўфіма Тарапчаніна, напэўна, брата Мацея[1].

На беларускіх землях на той час біблейскія тэксты не былі сабраныя ў адну кнігу, але бытавалі ў складзе розных зборнікаў, найчасцей Парэмійнікаў, ці ў асобных кнігах. Мацей Іаанавіч паставіў (як сам зазначыў ва ўступе) задачу: сабраць і выкласці кнігі Бібліі падобна пчаліным сотам — "ад усіх у адзіную". Работу гэту ён распачаў у Вільні, а закончыў у Супраслі. Улічваючы акалічнасці рэлігійнай і свецкай палітыкі пачатку стагоддзя, было выказана меркаванне, што ініцыятарамі работы Мацея сталі свецкія ўлады Вялікага Княства Літоўскага, а асобай, праз якую такая ініцыятыва рэалізавана, — пісар Фёдар Янушковіч[2].

З усяго масіву рукапісных кніг, якія створаны на Беларусі, мы можам вылучыць каля дваццаці, датаваных першай паловай XVI ст. Калі разглядаць іх мастацкую аздобу, выразна вылучаюцца два стылі: балканскі і неавізантыйскі. Для балканскага характэрны арнаменты-пляцёнкі (хаця найлепшыя ўзоры пляцёнак не ў балканскіх, а ў скандынаўскіх і ірландскіх рукапісах), для неавізантыйскага стылю ўласцівы застаўкі са стылізаваным і фармалізаваным раслінным арнаментам на ўзор арнаментаў візантыйскіх (грэчаскіх) рукапісаў X—XII стст. Ніхто да сёння не зрабіў аналізу адпаведнасці пэўнага арнаменту заставак і іншых элементаў аздобы рукапісаў — ініцыялаў і мініяцюр перш за ўсё. Вылучаецца і новая, характэрна рэнесансавая аздоба: традыцыйная рамка застаўкі "расцвітае", арнаменты выходзяць на берагі аркушаў таксама, як і ў сучасных ім польскіх, чэшскіх, украінскіх рукапісных кнігах. Сярод беларускіх помнікаў такога роду можна назваць Ваўкавыскае, Лешчанскае і Лемяшэвіцкае евангеллі, Евангелле Сапегі і Нясвіжскае евангелле.

Застаўкі "Дзесятаглава" належаць да плыні неавізантыйскай. Асновы неавізантыйскага арнаменту, як адзначае Т. Ухава, скалаліся ў кніжнай арнаментыцы Канстанцінопаля другой паловы X ст.: з'яўляецца падкрэслена абстрактная, як бы спірытуалізаваная форма кветак, бутонаў і лісця, падпарадкаваная геаметрычнаму каркасу кампазіцый. На пэўных этапах гістарычнага развіцця пры дварах усіх значных уладароў краін Усходняга праваслаўя складаліся мясцовыя варыянты гэтай схемы. Яе ведалі Грузія, Арменія, Балгарыя, Сербія, Кіеўская і Маскоўская Русь[3]. Бытаваў і развіваўся неавізантыйскі арнамент і ў беларускіх землях Вялікага Княства Літоўскага, хаця помнікаў гэтага стылю намнога меней, чым балканскіх: сярод самых дасканалых можна назваць хіба Евангелле Пятра Праскуры і Апостал ДПБ F.1.60.

За пяць гадоў напружанай працы Мацей Дзесяты стварыў кнігу, у якой выдатная каліграфія і дасканалая апрацоўка элементаў неавізантыйскай аздобы спалучаюцца з прадуманай эстэтычнай канцэпцыяй, згодна з якой каштоўнасці кананічнага тэксту абкружаюцца сімваламі і перадаюцца праз мастацкія сродкі рэнесансу. Тэкст Новага Запавету перапісаны ў "Дзесятаглаве" чарнілам чатырох колераў: чорным, сінім, чырвоным і залатым. Прычым кожны колер мае функцыя-

19. Мініяцюра з "Дзесятаглава". 1502—1507. ДПБ

нальную нагрузку: золата ўжываецца для цытат са Старога Запавету і для вылучэння слоў і навукаў Ісуса Хрыста, сінім чарнілам напісаны рэмаркі, якія ўводзяць простую мову. Почырк Мацея Дзесятага ўвогуле каліграфічна дасканалы, драбнейшы і больш зграбны на першых 173 аркушах, грубы і буйнейшы на аркушах 174—225. Якімсьці чынам гэта звязана з якасцю чарніла і пёраў, але найбольш, як здаецца, са зменай месца перапіскі і ўмоў працы, якія адбыліся пасля пераезду з Вільні ў Супрасль. М. Н. Сперанскі адзначыў, што каліграфічнае мастацтва Мацея Дзесятага праявілася і ў выкарыстанні вычварна напісанага радка — накшталт арнаменту. Так, у канцы аўтабіяграфічнай прыпіскі Мацея, на аркушы 447 адв., выпісаны запіс–віньетка з новазапаветнай фразай: "Величит душа моя Господа и возрадовася Дух мой о Бозе Спасе моём", а ў петлях і завітках гэтага запісу схаваны літары імя: "Матфеи".

Упрыгожаннем кнігі з'яўляюцца 250 вялікіх шматколерных ініцыялаў, у кампазіцыі якіх часам уключаны выявы жывёл і птушак, вельмі трапна перададзеныя. Своеасаблівую аздобу складаюць тыя элементы рукапісу, якія маюць практычнае значэнне: літары яўрэйскага алфавіту, што напісаны традыцыйным "квадратным" почыркам, маргіналіі ў выглядзе рукі з "перстом указующим", паказанні паралельных чытанняў, нумары глаў і зачынаў і інш. Нарэшце, 18 заставак: большасць з іх вузкія, выкананы па неавізантыйскіх канонах, выкарыстоўваюцца для размежавання частак Новага Запавету; у першай, старазапаветнай, частцы зборніка застаўка толькі адна.

На адвароце аркуша 173 "Дзесятаглава" знаходзіцца адзіная ў кнізе мініяцюра. Выказвалася думка, што крыніцай для пабудовы яе кампазіцыі было апакрыфічнае казанне: "Како напишася царем Давидом Псалтирь"[4]. Кампазіцыя мініяцюры трохчасткавая: у верхняй частцы паказаны Давід, які піша Псалтыр пад дыктоўку Сафіі Прамудрасці; на сярэдняй Давід пяе першы псалом, пісец запісвае словы, злева Ідзіфум вучыць маладых людзей танцаваць; на ніжняй — таксама навучанне танцам Асафам і група людзей, якая пяе псалмы. Гама колераў — яркія, чыстыя фарбы, суседнімі з'яўляюцца кантрастныя кінаварна–чырвоны, зялёны і блакітны. Усе дзеі адбываюцца на залатым фоне. Нягледзячы на шматфігурнасць кампазіцыі (усяго на мініяцюры 33 фігуры), яна не перагружае разварот. Гэта дасягнута дзякуючы шырокаму леваму краю: фігуры настаўнікаў дынамікай свайго руху звязаны з карагодамі ў сярэдняй і ніжняй частках мініяцюры, але разам з тым яны вынесены ў іншую прастору, за межы рамкі.

Асаблівую цікавасць прадстаўляе верхняя частка мініяцюры з выявай Сафіі Прамудрасці. Яна персаніфікавана ў абліччы бяскрылага анёла з німбам з двух сініх перакрыжаваных ромбаў, з беллю, у хітоне, з чырвонай распушчанай стужкай, з адкрытымі па плечы рукамі. У мастацтве візантыйскага арэала ў эпоху Палеалогаў сустракаюцца выявы евангелістаў, цара Саламона, цара Давіда з персаніфікацыямі Прамудрасці, не выключэнне і ўсходнеславянскія землі, менавіта Беларусь і Ноўгарад, дзе гэтыя выявы захоўваліся да XVI ст. Тут дарэчы ўспомніць пінскіх князёў Фёдара

20. Давід цар пяе, а народ іграе, і пісцы пішуць. Мініяцюра "Зборніка". F.I. 738. ДПБ

Іванавіча Яраславіча і яго брата Івана, якія пачалі змаганне з царкоўнай уладай, трактуючы "права патранату" як абавязак непасрэдна ўдзельнічаць у арганізацыі царкоўнага жыцця на сваіх вотчынных землях — будавалі

21. Давід іграе, пісцы пішуць, а народ трубіць

ў гарадах і вёсках цэрквы, самі (без біскупа) прызначалі святароў. Якраз Фёдар Іванавіч быў заказчыкам разнога абразка з выявай Сафіі Прамудрасці — "Премудрость созда себе дом"[5]. Цікава адзначыць, што на Беларусі Сафія ўспрымалася як субстанцыя мужчынскага роду. "Сьвяты

22. Давід, які іграе на цымбалах

Сафей" — так названы Полацкі Сафійскі сабор у дакументах з апісаннем шлюбнай паездкі Алены Іванаўны з Масквы ў Вільню, у прыпісках Евангелля з Прадцечанскага Полацкага манастыра і іншых крыніцах XVI ст.[6]

Трохчасткавы падзел мініяцюры "Дзесятаглава", які адлюстроўвае пераход ад слова да музыкі, а потым да танца, з'яўляецца дасканалай ілюстрацыяй да выказвання, з якім Мацей Дзесяты наўрад ці быў знаёмы. "Калі чалавек радуецца, — запісана ў адной з кананічных канфуцыянскіх кніг "І–цзын" (II ст. да н. э.), — ён выказвае радасць словамі. Слова яго не задавальняе — ён далучае хор музычных інструментаў. Хору не хапае — яго рукі пачынаюць міжволі рухацца, ногі пускаюцца ў скокі"[7]. Тым не менш гэта канфуцыянская сентэнцыя, якая адлюстравала, як і біблейская ісціна, у мініяцюры Мацея Іванавіча агульначалавечую заканамернасць, нечакана дапамагае нам правільна прасачыць за паслядоўнасцю сюжэта і

23. Група музыкаў

ацаніць асаблівасці кампазіцыі мініяцюры "Дзесятаглава".

Пачынаць чытаць мініяцюру трэба ў левым верхнім куце — з вывы сцэны бласлаўлення Давіда і напісання ім пад дыктоўку Сафіі Прамудрасці Псалтыра; далей верхні рад пераходзіць у сярэдні ў правай палове і сюжэт развіваецца злева направа: спяванне Давідам Псалтыра, ігра на музычных інструментах, скокі. Са сцэнай танцаў звязана фігура Ідзіфума, які выходзіць за рамкі мініяцюры, але галава яго павернута да карагоду. Ніжэй, на левым полі, паказаны Асаф, які ўваходзіць з-за рамкі да юнакоў, што працягваюць танцаваць. І нарэшце, апошняя сцэна прадстаўляе групу з шасці чалавек — Ідзіфум спявае свае прароцтвы.

Самыя блізкія аналогіі мініяцюра "Дзесятаглава" мае ў ілюстрацыях зборніка, большую частку якога складае Псалтыр з паследаваннем (захоўваецца ў аддзеле рукапісаў Дзяржаўнай Публічнай бібліятэкі ў С.-Пецярбурзе пад шыфрам F.1.738)[8]. Кніга гэта напісана на паперы, датаванай першай паловай XVI ст., ак-

24. Ідзіфум пяе Давідавы прароцтвы

рамя тэксту заключае ў пераплёце віленскай работы два цыклы ілюстрацый: "Дзеі Давіда прарока" і ілюстрацыі да "Казьмы Індзікаплова". Калі ў сярэдняй частцы мініяцюры "Дзесятаглава" цар Давід толькі спявае, за ім запісвае адзін пісец, а групу музыкаў складаюць дзве дуды, адзін бубен і адзін смычковы інструмент накшталт скрыпкі, то ў зборніку F.1.738 падзеі разгорнуты на дзвюх мініяцюрах. Першая на аркушы 19 адв. называецца "Давід іграе, пісцы пішуць, а народ трубіць" і прадстаўляе цара ў кароне, які сядзіць на прастоле і іграе на гуслях; групу музыкаў складаюць трое дудароў і адзін з бубнам. На другой мініяцюры (аркуш 20 адв.) Давід сядзіць на прастоле ў кароне іншага тыпу (гэта, хутчэй, княская шапка — ці не намёк мініяцюрыста аб роўнасці велікакняскай і каралеўскай годнасці?). Мініяцюра называецца "Давід цар пяе, а народ іграе і пісцы пішуць давідавы спевы". Як і на папярэдняй, паказаны двое пісцоў, а музыкі ўжо ў іншым складзе: двое з дудамі і двое са струннымі інструментамі, на якіх іграюць смычком і піцыката.

Выявы музычных інструментаў, асабліва іх ансамбляў, у кніжнай мініяцюры захоўваюць сваё значэнне

як крыніца інфармацыі па гісторыі інструментальнай музыкі. Дзве мініяцюры зборніка F.1.738. і мініяцюры "Дзесятаглава" будуць значным папаўненнем крыніц даследавання музычнай культуры на беларускіх землях. Дастаткова ўспомніць, што І. Назіна ў 1975 г. называла толькі адзін факт іканаграфіі дудак у XVI ст.: выява іх на іконе "Багародзіца з хорам анёлаў", якая перахоўваецца зараз у г. Санок[9].

Лёс Мацея Дзесятага цесна звязаны з двума асяродкамі вытворчасці рукапісных кніг у Вялікім Княстве Літоўскім. Найперш з Вільняй, дзе ён доўга жыў і пачаў працу над зводам біблійных кніг. Не выклікае сумнення, што гэта не першая кніга, якую ён узяўся перапісваць. У пачатку XVI ст. у Вільні было не менш за тры скрыпторыі кірылічных кніг: 1) мітрапалічы, 2) пры дзяржаўнай канцылярыі, 3) прыватны Солтанаў (на двары Шышкіні за ракой Вельяй). Задача наступных даследаванняў — высветліць, да якога скрыпторыя належаў каліграф Мацей, ці, можа, ён працаваў толькі па прыватных заказах.

Шмат загадак і ў супрасльскім перыядзе жыцця і працы Мацея Іаанавіча. Ён, жывучы і працуючы ў манастыры, не прымае манаства; можа, праз гэта і не ўключаны пасля смерці ў супрасльскі памяннік, хаця і пахаваны ў манастырскіх пячорах. Але не выклікае сумненняў, што пачатак супрасльскага скрыпторыя цесна звязаны з асобай Мацея Дзесятага. Традыцыя работы ў манастырскім скрыпторыі свецкіх кнігапісцаў працягвалася і далей, прынамсі, у канцы XVI ст. мы сустракаем у Супраслі кніжніка Івана Праскуру, чалавека свецкага і надзвычай цікавага як перапісчыка і складальніка розных па зместу кніг–зборнікаў. Дзе і хто рабіў мініяцюры–ілюстрацыі для віленскіх і супрасльскіх рукапісных кніг, таксама застаецца пакуль загадкай і тэмай для наступных пошукаў і даследаванняў.

1 Гранстрем Е. Э. Описание русских и славянских пергаментных рукописей // Труды Отдела рукописей ГПБ. Л., 1953.

2 Мікалаеў М. В. Рукапісная кніга на Беларусі ў часы Скарыны // Спадчына Скарыны: Зборнік матэрыялаў. Мн., 1989. С. 50—65.

3 Ухова Т. Б. Художественное оформление древнерусских рукописных книг. Л., 1974. С. 6—7.

4 Лавров П. А. Библейские книги 1507 г. // Sławia. 1933. С. 85—112.

5 Уваров А. С. Резная икона "Премудрость созда себе дом", принадлежащая пинскому князю Фёдору Ивановичу 1499—1522 // Сборник мелких трудов А. С. Уварова. М., 1910. С. 141—151.

6 Поездка Великия княжны Московския Елены Иоанновны в Литву ради брачного сочетания с Великим князем Александром Казимировичем в 1492 году // Опыт трудов Вольного российского собрания. М., 1780. Ч. 5. С. 226—248.

7 Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. М., 1951. С. 31.

8 Бычков И. А. Каталог собрания рукописей Ф. И. Буслаева. СПб., 1897. С. 105.

9 Назіна І. Нататкі пра беларускія дудкі // Беларуская музыка. Мн., 1975. Вып. 1. С. 57—71.

М. І. Ткачэнка

Амбразская калекцыя даспехаў і гравіраваныя партрэты Радзівілаў

Сярод гравіраваных партрэтаў Радзівілаў канца XVI — пачатку XVII ст. адметнымі з'яўляюцца выявы Мікалая VI (Чорнага), Мікалая V (Рудога), Мікалая Крыштофа (Сіроткі), якія змешчаны ў манументальным аўстрыйскім выданні "Кніга пра знакамітых воінаў". Медзярыты памерамі 430×290 см паказваюць прадстаўнікоў слыннага магнацкага роду ў рост. Багата дэкарыраваныя рамкі акаймоўваюць пастаўленыя ў нішы выявы, ствараючы эфект трыумфальнай аркі. Своеасаблівасць гэтых гравюр у тым, што ўсе партрэтаваныя паказаны апранутымі ў даспехі. Гэтая акалічнасць звязана з задумай самога выдання. Яна высвятляе забытыя старонкі з мастацтва і айчыннай гісторыі XVI ст.

"Кніга пра знакамітых воінаў" была выдадзена па заказу аўстрыйскага эрцгерцага Фердынанда[1]. У яе аснове — калекцыя воінскіх даспехаў, сабраная эрцгерцагам у замку Амбраз у Тыролі. 125 медзярытаў з выявамі праслаўленых сучаснікаў Фердынанда і некаторых адышоўшых у гісторыю воінаў складаюць гэтае выданне. Іх даспехі, дакладна адлюстраваныя рысавальшчыкам Дж. Фантана і гравёрам Д. Кусто, адпавядаюць паасобнікам з амбразскага збору Фердынанда[2].

Аўстрыйскі эрцгерцаг, як і яго брат імператар Максімільян II і многія іншыя прадстаўнікі вышэйшага свету ў XVI ст., збіраў калекцыі каштоўнасцей, рарытэтаў і твораў мастацтва, у прыватнасці партрэтаў[3]. Перавагу ён аддаваў аўтэнтычным рэчам і выявам гістарычных асоб.

Калекцыя даспехаў і зброі была адной з унікальных частак збору ў замку Амбраз. У склад яе ўваходзілі рыштункі палкаводцаў XV і XVI стст., якія яны насілі ў бітвах і на турнірах[4]. Эрцгерцаг Фердынанд дбаў не толькі аб папаўненні калекцый сапраўднымі, арыгінальнымі экспанатамі. Належную ўвагу ён удзяляў іх захаванню і дакументацыі. Падрабязныя інвентары і каталогі складаліся з думкай пра нашчадкаў, пра захаванне інфармацыі аб складзе калекцый і значэнні кожнай рэчы[5]. Дзякуючы рацыяналізму заснавальніка амбразскіх збораў існуе магчымасць сёння, больш як праз 300 гадоў, звярнуцца да партрэтаў Радзівілаў — прадстаўнікоў магутнага роду, дзейнасць якіх адбілася на мастацкім і палітычным жыцці Вялікага Княства Літоўскага.

"Кніга пра знакамітых воінаў", апрача яе значэння як іканаграфічнай крыніцы, ёсць дакумент сувязей Радзівілаў з Габсбургамі, прызнанне іх ролі на еўрапейскім узроўні.

Мікалай VI (1515—1565), празваны Чорным, прадстаўлены першым з Радзівілаў у лацінамоўным выданні кнігі 1601 г.[6] Кампазіцыя — тыповая для ўсіх партрэтаў, змешчаных у гэтай кнізе. Фігуры падаюцца ў рост, павернуты на 3/4 улева або ўправа, у асобных выявах паварот галавы процілеглы павароту тулава. Левая рука на поясе ці на эфесе зброі, у правай — звычайна жазло. На партрэце Чорнага ўнізе справа змешчаны латныя рукавіцы з пальцамі. Апрануты Мікалай

25. Мікалай Радзівіл (Чорны). Гравюра Д. Кусто

Радзівіл у паўдаспехі чорнага колеру[7]. Кіраса неарнаментаваная, з масіўнымі наплечнікамі, унізе зубчастая. Набедранікі шасціпласцінныя, прымацоўваюцца пад зубчастым рантам.

Характэрнае для гравюр Д. Кусто абрамленне ўяўляе арку, багата дэкараваную лісцем аканту, гірляндамі з раслін, фруктаў, маскамі, пуці, заамарфнымі элементамі. Унізе на

подыуме знаходзіцца таблічка для панегірычнага верша. Аднак, за невялікім выключэннем, амаль усе партрэты засталіся без надпісаў. Белыя плямы незапоўненых таблічак "супакойваюць" кампазіцыю ад адчувальнай дробнасці, якая ўзнікае з-за насычанасці арнаментыкай.

На адвароце гравюры змешчана біяграфія Мікалая VI. Аб неабходнасці дапаўняць медзярыты "кароткім апісаннем асноўных заняткаў і ваенных спраў" партрэтаваных адзначаў у прадмове да "добрасардэчнага чытача" ўкладальнік кнігі Я. Шрэнк[8]. Жыццярыс Чорнага, насычаны фактамі гістарычнага значэння, стварае вобраз, блізкі да ідэалу, закладзенага ў аснову выдання. Войны з Масквой, паход на Інфлянты прынеслі шырокую вядомасць віленскаму ваяводзе, гетману польнаму літоўскаму. Яшчэ раней, у 1547 г., Мікалай VI быў у складзе пасольства Зыгмунда Аўгуста да імператара Фердынанда I — бацькі эрцгерцага Фердынанда. Тады Чорны атрымаў тытул князя Рымскай імперыі на Нясвіжы, Алыцы і Клецку, а для стрыечнага брата Мікалая V (Рудога) — князя на Біржах і Дубінках. Узмацненню радзівілаўскіх пазіцый спрыяў шлюб Зыгмунда Аўгуста з Барбарай Радзівіл. Асноўны матыў дзейнасці Мікалая VI — незалежнасць Вялікага Княства Літоўскага ад Кароны. Пашырэнне пратэстантызму, выданне знакамітай брэсцкай Бібліі 1563 г., падтрымка дзейнасці С. Буднага, М. Чаховіча, Ц. Базыліка, ураўнаважанне нясвіжскага архіва ў правах з велікакняскім — усё гэта адбывалася дзякуючы актыўнасці Чорнага. Мікалай VI значна пашыраў землеўладанні нясвіжска-алыцкай лініі Радзівілаў. Адно з іх — графства на Шыдлаўцы — атрымаў за тое, што спрыяў шлюбу роднай сястры эрцгерцага Фердынанда Кацярыны Габсбург з Зыгмунтам Аўгустам[9]. Магчыма, нясвіжскі князь і тырольскі граф былі знаёмыя асабіста. Аднак даспехі Мікалая VI перададзены ў Амбраз пасля яго смерці[10]. Аб гэтым захаваліся дакументальныя звесткі, апублікаваныя ў "Гадавіках мастацка-гістарычных збораў найвышэйшага імператарскага дому", якія выходзілі ў канцы XIX ст. "1 снежня 1580 г. эрцгерцаг Фердынанд пісаў аднаму са сваіх агентаў у сувязі са зборам даспехаў: камердынер Каспар Мюллер фон Мюллерштайн паведаміў, што ён атрымаў у свае рукі рыштункі Мікалая Крыштофа Радзівіла і яго бацькі"[11]. Бацькам Мікалая Крыштофа, празванага Сіроткам, быў Мікалай VI. У заканчэнні пісьма, змест якога перадаецца ў памянёным тут каталозе, эрцгерцаг даў заданне агенту сабраць ва ўладальнікаў прысланых даспехаў кароткія даведкі "аб іх паходжанні, якія воінскія пасты яны займалі, аб паходах і бітвах, а таксама аб заваяваных землях ... дзе яны памерлі і пахаваныя", на лацінскай мове выкананыя, для таго, каб усё гэта можна было змясціць у кнізе, якую ён хацеў загадаць друкаваць з гравюрамі[12].

Верагодна, што перададзеныя К. Мюллеру даспехі некаторы час чакалі сваёй адпраўкі ў Тыроль. У лісце М. К. Радзівіла з Вільні 23 чэрвеня 1581 г. паведамлялася, што ён "пасылае свае і бацькавы даспехі і абяцае прыслаць латы сваіх братоў Альбрыхта і Станіслава"[13].

Выгляд М. Радзівіла Чорнага на гравюры ў лацінскім фаліянце не пакідае сумнення ў партрэтнасці. Відавочнае падабенства рысаў твару

26. Эрцгерцаг аўстрыйскі Альбрэхт. Гравюра Д. Кусто

Мікалая VI назіраецца ў параўнанні з медзярытам Г. Ляйбовіча[14]. На пагрудным партрэце з нясвіжскага альбома Чорны таксама паказаны ў даспехах. Г. Ляйбовіч дакладна наштыхаваў густы раслінны арнамент на наплечніках. Латы Радзівіла, перададзеныя ў Амбраз, не мелі такой аздобы і адрозніваліся большай масіўнасцю.

Адзначым, што з асобай М. Радзівіла Чорнага звязана яшчэ адна выява, якая на самай справе з'яўляецца партрэтам іншага чалавека. У

27. Мікалай Радзівіл (Руды). Гравюра Д. Кусто

нямецкім выданні "Кнігі пра знакамітых воінаў" біяграфія Чорнага пададзена да партрэта аўстрыйскага эрцгерцага Альбрыхта[15]. Сапраўдны партрэт Мікалая VI падпісаны прозвішчам аранскага прынца Морыца[16]. Відаць, гэтыя недакладнасці звязаны з тэхнічнай асаблівасцю нямецкага выдання: біяграфіі знакамітых воінаў тут падаюцца не на адвароце гравюры, а ў разварот: злева — выява, справа — гістарычная давед-

ка. Такім чынам, біяграфія эрцгерцага Альбрыхта, якая ў лацінскім выданні знаходзіцца перад партрэтам Чорнага[17], пазней была аднесена да выявы аранскага прынца Морыца, а сам Альбрыхт названы Мікалаем VI Радзівілам.

У прадмове да чытача адзначалася, што парадак размяшчэння партрэтаваных храналагічны ў межах паасобных груп: імператары і каралі; князі, графы і г. д. Гэта давала магчымасць укладальніку падкрэсліць, што гады жыцця і час удзелу ў бітвах, а не становішча чалавека і яго высокае паходжанне былі закладзены ў аснову выдання.

Партрэт Мікалая V Радзівіла — наступны за выявай яго стрыечнага брата[18]. Мікалай V, празваны Рудым, паказаны пажылым чалавекам з доўгай барадой і пышнымі вусамі; высокі лоб і пільныя вочы, фрызура напамінаюць яго асобу з нясвіжскага альбома[19]. Фігура падаецца як бы перапыненай у руху: падобны да танцавальнага крок спалучаецца са статычнай пазіцыяй рук. Такая пастава стварае ўражанне манернасці, няўзгодненасці з аблічнам партрэтаванага. Мікалай Руды апрануты ў паўдаспех, падобны да тых, што былі ва ўжытку рэйтараў у другой палове XVI ст.[20] Чорная кіраса з вялікімі наплечнікамі не мае арнаментыкі. Даспех заканчваецца поясам для прымацавання набедраніка, які ў рыштунку Рудога адсутнічае. Злева на подыуме адлюстраваны шышак з высокім навершшам і латныя рукавіцы[21]. Біяграфія князя на Біржах і Дубінках Мікалая V Радзівіла характэрная для герояў "Кнігі пра знакамітых воінаў". Гетман вялікі літоўскі браў удзел у бітвах, у тым ліку ў Інфлянтах, пад Барысавам, на чашніцкіх палях пад Улай. Мікалай Руды выступаў супраць уніі з Польшчай і не падпісаў Люблінскага акта 1569 г., прызнаючы яго за "пахаванне" Вялікага Княства Літоўскага[22]. Аднак не толькі баявыя заслугі цаніліся заснавальнікам амбразскага збору. Паміж вайсковай справай і навукамі бачыў эрцгерцаг Фердынанд шмат агульнага і роднаснага. Як сказана ў прадмове да кнігі Е. Шрэнка, "з гэтага вынікае, што ўсе выдатныя героі, якія калі-небудзь жылі, або самі былі адукаваныя, або вядомых вучоных у вялікай пашане і годнасці трымалі".

Падобнымі цнотамі вылучаўся Мікалай Крыштоф Радзівіл (Сіротка), чый партрэт таксама быў створаны для Інсбрукскага фаліянта. Вучыўся ва універсітэтах Страсбурга і Цюбінгена, зведаў у юнацтве многія краіны Заходняй Еўропы. Мікалай Крыштоф сустракаўся з вучонымі, каранаванымі асобамі. У Рыме быў на аўдыенцыі ў папы рымскага, дзе змяніў бацькаву веру на каталіцкую. Як знакаміты воін Сіротка адзначыўся ў бітвах пад Улай, пры ўзяцці Полацка (1579) быў паранены. За полацкую кампанію атрымаў ад Ст. Баторыя пасаду маршалка вялікага[23]. Жыццё і справы нясвіжскага князя сталі вядомыя ўжо яго сучаснікам далёка па-за межамі Вялікага Княства Літоўскага. Аднак эрцгерцаг апярэдзіў славу Сіроткі, якую прынесла князю яго паломніцтва ў Іерусалім. Па просьбе Фердынанда Мікалай Крыштоф перадаў даспехі ў Амбраз у 1581 г. перад вандроўкай у Святую зямлю. Вядома, што "Кніга пра знакамітых воінаў" выйшла ў 1601 г. і да біяграфіі Радзівіла за 20 гадоў далучылася яшчэ нямала слаўных спраў. Імя Сіроткі звязана з архітэктурным будаўніцтвам у Нясвіжы, засна-

28. Мікалай Крыштоф Радзівіл (Сіротка). Гравюра Д. Кусто

ваннем збораў жывапісу і зброі, заснаваннем бібліятэкі. Мастацкая арыентацыя дзейнасці Радзівіла, магчыма, мае дачыненне да кантактаў з Габсбургамі.

На гравюры Д. Кусто М. К. Радзівіл (Сіротка) паказаны ў паўдаспехах са стужкай з Іерусалімскім крыжам на грудзях. Узрост (на выгляд каля 50 гадоў) прыкладна адпавядае часу падрыхтоўкі выдання. У параўнанні з партрэтам 33-гадовага Сіроткі з "Іерусалімскай вандроўкі" (Брунсберг, 1601) паўстае вобраз пажыло-

га, хваравітага чалавека. Пастаноўка фігуры, размяшчэнне рук, выраз твару Мікалая Крыштофа ствараюць уражанне рашучай, цвёрдай асобы. Медзярыт успрымаецца дэкаратыўна дзякуючы кантрасту цёмнага сілуэта на белым фоне, вытанчанаму арнаменту латаў, тыповай для работ гравёра разбудаванай рамкай. Што датычыць даспехаў Сіроткі, то яны залічаліся да найпрыгажэйшых у зборы[24]. Першапачаткова рыштунак быў поўным, але прыкрыцці для ног страціліся, пераўтварыўшы рэшту ў паўдаспехі. Яго аздоба — на чыстым металічным фоне пратраўленыя ўзоры, фарбаваныя ў белы, чырвоны колеры, месцамі пазалочаныя. У выніку латы набылі стракаты багаты выгляд, як быццам яны былі не жалезныя, а з нейкага мяккага матэрыялу[25].

У інвентары 1596 г. з імператарскай прыдворнай бібліятэкі ўпамінаюцца даспехі Мікалая Радзівіла (мяркуючы з апісання, Мікалая Крыштофа) і Крыштофа Радзівіла, званага Пярунам, сына Мікалая Рудога[26]. Яны былі выстаўленыя ў спецыяльных футлярах у трох залах. Даспехі Сіроткі знаходзіліся ў памяшканні, да якога вяла лесвіца ўніз, у першай вітрыне ад дзвярэй ля сцяны. У трэцім футляры — чорны паўдаспех Крыштофа Радзівіла[27]. Па невядомай прычыне выява Пяруна не была ўключана ў "Кнігу пра знакамітых воінаў".

Імпазантны фаліянт з "як найсапраўдней награвіраванымі на медзі партрэтамі" пабачыў свет пасля смерці Фердынанда. Цяжка сказаць, ці было выканана абяцанне эрцгерцага, якое змяшчалася ў лістах з просьбай аб даспехах і партрэтах: выслаць кожнаму з падтрымаўшых яго справу экземпляр выдання. Ва ўсякім разе найбольш верагодна, што ў нясвіжскай бібліятэцы "Кніга пра знакамітых воінаў" мусіла быць.

З калекцыянерскай актыўнасцю Фердынанда і задумай стварэння кнігі як ілюстраванага каталога можна параўнаць справы нясвіжскіх Радзівілаў. Палітычная і культурная дзейнасць Мікалая VI, Мікалая Крыштофа і Мікалая V Радзівілаў ацэньвалася на ўзроўні знакамітых людзей Еўропы XV—XVI стст. Медзярыты Д. Кусто вартыя заняць належнае месца ў іканаграфіі знакамітых воінаў, што тарылі шляхі гісторыі Вялікага Княства Літоўскага.

1 Schrenk J. Imperatorum, regum atque archiducum aliorum que virorum imagines, qui in Ambrasianae arcis armamentario conspiciintur. Aeniponti, Joannis Panz, 1601. Поўная назва кнігі займае старонку друкаванага тэксту і перадае асноўны змест і гісторыю стварэння выдання. Ужытая тут назва адвольная, яна ўзята з аўстрыйскай літаратуры.

2 Дж. Фантана (1525—1587) — прыдворны мастак эрцгерцага, быў аўтарам малюнкаў, як адзначана ў подпісе на тытульным лісце, а Д. Кусто (1560—1612) — гравёрам.

3 Kenner F. Die Portretsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol // Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses. 1893. Bd. 14. Th. 1. S. 39.

4 Sacken von E. Die K. K. Ambraser-Sammlung. Wien, 1855. Th. 1. S. 1.

5 Там жа. С. 23.

6 Schrenk J. Imperatorum ... (ДПБ, 12.57.1.19, л. 74).

7 Апісанне даспехаў зроблена ў XIX ст. Э. фон Закэнам у Вене на падставе былога збору ў замку Амбраз.

8 Я. Шрэнк (?—1612) — асабісты сакратар і дарадчык эрцгерцага. Яму было даручана закончыць выданне "Кнігі пра знакамітых воінаў".

9 Lulewicz H. Mikołaj VI Radziwiłł // Polski słownik biograficzny. Wrocław, 1987. T. 30. S. 337 (Першай жонкай Зыгмунта Аўгуста таксама была сястра эрцгерцага Фердынанда — Альжбета, шлюб з Кацярынай адбыўся пасля смерці Барбары Радзівіл.)

10 Фердынанд стаў уладальнікам замка Амбраз у 1564 г. У 1566—1589 гг. ён разбудоўваўся, фарміраваліся калекцыі.

11 Urkunden und Regesten aus dem K. K. Statthalterei-Archiw in Innsbruck // Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses. 1893. Bd. 14. Th. 2. S. 182. № 10843.

12 Там жа.

13 Там жа. С. 187. № 10901. Запіс Я. Шрэнка, А. VIII. Пра даспехі братоў Сіроткі іншых звестак няма.

14 Icones Familiae Ducalis Radivilianae... Nieswisii, 1758. № 66.

15 Schrenk J. Der aller durchlenchtigsten beruhmter Kriegshelden... Innsbruk, Daniel Panz. 1604 (ДПБ, 12.13.1.16. У гэтым экземпляры шмат памылак у вызначэнні партрэтаваных).

16 Сапраўдны партрэт Морыца падпісаны прозвішчам Альбрэхта Аўстрыйскага. № 67, 68, 65 (падлік наш. — *М. Т.*). Відаць, у некаторых нямецкамоўных экземплярах памылкі былі выпраўленыя (гл. экземпляр БАН СССР 395 $f\frac{max}{13196}$).

17 ДПБ, 12.57.1.19, № 73 — біяграфія Альбрыхта Аўстрыйскага змешчана, як і належыць, на адвароце гравюры. У лацінскіх экземплярах партрэтаваныя абазначаны правільна.

18 Мікалай V Радзівіл (1512—1584) старэйшы за Мікалая VI на тры гады. Магчыма, гэта нязначнае адрозненне ва ўзросце было неістотным пры размяшчэнні партрэтаў.

19 Ikones... n. 30.

20 Sacken von E. Die K. K. Ambraser-Sammlung. Th. 1. S. 192.

21 У каталозе фон Закэна адзначана, што шышак адсутнічае.

22 Lulewicz H. Mikołaj V Radziwiłł // Polski slownik biograficzny. T. 30. S. 327.

23 Lulewicz H. Mikolaj Krysztof Radziwiłł. S. 352.

24 Boeheim W. Nurnberger Waffenschmiede und ihre Werke in den Kaiserlichen und in anderen Sammlungen // Jahrbuch... Bd. 16. S. 398.

25 Sacken von E. Die K. K. Ambraser-Sammlung. Th. 1. S. 193.

26 Boeheim W. Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek // Jahrbuch... Bd. 7. Tf. 320, 327.

27 У лісце да эрцгерцага 17.1.1580 г. Крыштоф пісаў, што ён хацеў перадаць свае даспехі праз Мікалая Крыштофа. Па сканчэнні вайны з Масквой збіраўся пасланць рыштунак, якім у той час карыстаўся, разам з партрэтам і біяграфіяй.

А. Ю. Хадыка, Ю. В. Хадыка

Рэнесанс у беларускім новым іканапісе

Першыя 500 год пасля хрышчэння Русі мастацкая культура беларускіх земляў развівалася ў рэчышчы магутнай грэчаскай традыцыі. Асноўваючыся на нешматлікіх помніках, якія захаваліся ад тых часоў (фрэскі Спасаўскай царквы ў Полацку, "рускія фрэскі" ў Польшчы, некалькі абразоў Маці Божай, а таксама ілюстрацыі рукапісных кніг), немагчыма гаварыць пра якуюсьці самабытнасць беларускага іканапісання ў гэты перыяд, пра развіццё нацыянальнага мастацтва, якое б выходзіла за межы тых варыяцый агульнага візантыйскага стылю, што назіраюцца ў правінцыйных школах Візантыі, залежных ад Канстанцінопаля[1]. Найбольш рашучым крокам насустрач заходняй іканаграфіі, верагодна, можна лічыць прыстасаванне візантыйскай сістэмы роспісу да гатычнай геаметрыі скляпенняў у замкавай капліцы ў Любліне (1418, майстар Андрэй) і пазнейшых роспісах капліцы св. Крыжа на Вавелі і касцёла ў Сандаміры[2]. Тут можна заўважыць, як кананічныя кампазіцыі ўпісваюцца ў трохкутныя ці ў яшчэ больш складаныя паверхні скляпенняў.

Але характэрным застаецца дакладнае захаванне грэчаскага канона і стылю свайго часу, пра што сведчаць "Маці Божая Замілаванне" (канец XIV— пачатак XV ст), якая паходзіць, відаць, са старажытнага Мікольскага манастыра ў Брэсце, і "Маці Божая Іерусалімская" (першая палова XV ст.), якую магчыма звязаць з пінскім Ляшчынскім манастыром. Гэтыя два абразы з'яўляюцца тыповымі для позняга Палеалогаўскага адраджэння з яго схільнасцю да вытанчанай графічнай манеры пісьма і шчыльнага, эмалевага каларыстычнага вырашэння.

У крыху больш познім абразе "Маці Божай Смаленскай" з Дубінца (мяжа XV—XVI стст.) ужо можна адзначыць рысы італа-крыцкай школы, што выявілася ва ўзмацненні матэрыяльнасці твараў і ў дэкаратывізме залатога традыцыйнага німба.

На мяжы XV і XVI стст. уплыў заходняй іканаграфіі ўзмацняецца. З аднаго боку, гэтаму спрыялі захоп у 1453 г. Канстанцінопаля туркамі і адпаведна — змяншэнне аўтарытэту сталіцы ўсходняга хрысціянства, з другога — асветніцкая палітыка верацярпімасці і мецэнацтва, якую праводзілі прадстаўнікі дынастыі Ягелонаў. Характэрным прыкладам мастацкага імпарту з'яўляецца "Пакланенне вешчуноў" (пасля 1514 г.), выкананае ў стылі Паўночнага Адраджэння. Гэты твор меў на Беларусі багатую гісторыю і неаднаразова перарабляўся. Першы раз "Пакланенне" перапісалі ў XVII ст., часткова замяніўшы рэалістычны краявід задняга плана на архаізаваную пазалочаную гравіроўку па грунце на раслінныя матывы, а ўнізе з'явілася ўкленчаная постаць данатара. Яшчэ раз перараблялася карціна на зыходзе XVIII ст., калі жывапіс, за выключэннем твараў, быў схаваны пад шыкоўнай рызай.

Такія творы не толькі знаёмілі беларускіх майстроў з незвычайнай манерай, але ва ўмовах складанай і дынамічнай духоўнай атмасферы XVI ст. з'явіліся штуршком да пераўтварэння візантыйскага спірытуалістычнага мастацтва ў бок узмацнення пачуццёвага пачатку ў жывапісе і ўзбагачэння жывапісных кампазіцый шляхам увядзення ў іх рэальных элементаў краявідаў, інтэр'ера, адзення. Адбываецца гэта, праўда, вельмі тактоўна і паступова, так што весці размову пра несамастойнае запазычанне ніякім чынам не выпадае. Якраз на перакрыжаванні дзвюх магутных традыцый — усходняга і заходняга хрысціянскага мастацтва — і нараджаецца ў сярэдзіне XVI ст. своеасаблівы беларускі абраз.

У МСБК захоўваецца абраз "Божая Маці", вывезены з в. Здзітава каля Брэста. Гэты твор, які датуецца сярэдзінай XVI ст. — па часе высвячэння царквы, дзе абраз быў запрастольным, уяўляе сабою яскравы прыклад пачатковай стадыі фарміравання новага беларускага іканапісу. Ён добра захаваўся, а неахайнае панаўленне, відаць, зроблена ў XIX ст. не па тэхнічных, а па ідэалагічных меркаваннях. Рамеснік паўтарыў аўтарскі малюнак паўсюль, акрамя левага пляча Божай Маці, паколькі ў гэтым месцы арыгінал парушаў патрабаванне канона размяшчаць выяву на паверхні абраза строга франтальна.

Беларускі майстар, наадварот, яшчэ ў XVI ст. малюе постаць Божай Маці злёгку павернутай якраз дзеля таго, каб стварыць ілюзію прасторавай глыбіні кампазіцыі, неаб-

29. Параскева Пятніца. Сярэдзіна — другая палова XVI ст. НММ Беларусі

ходную яму, каб спалучыць дзве розныя манеры — лінейна-графічную, якую ён выкарыстоўвае ў жывапісе далічнага, і аб'ёмную, святлоценявую, да якой ён звяртаецца, малюючы твары і рукі. Відавочным уяўляецца імкненне мастака ўзмацніць непасрэднае пачуццёвае ўздзеянне на гледача, захоўваючы пры гэтым зафіксаваную канонам дыдактычнасць і праграмнасць абраза. Гравіраваны па ляўкасу раслінны арнамент з буйнога лісця — таксама сведчанне эстэтычнага ўплыву заходнееўрапейскага познагатычнага жывапісу, як, да прыкладу, і скрутак у руцэ Параскевы Пятніцы, які разгортваецца наверх насупраць фізічным законам, на яшчэ адным абразе XVI ст.

Апошні твор, як паказана Н. Высоцкай, мае графічныя прататыпы ў мастацтве паўднёвых славян, што знаходзіліся ў шчыльным кантакце з арэалам гатычнага мастацтва. Св. Параскева яшчэ больш пэўна сцвярджае сінтэз, які намеціўся, — захаванне праграмы абраза і яго значнасці пры відавочным узмацненні партрэтна-псіхалагічнай характарыстыкі вобраза.

Гэты напрамак развіцця іканапісу знаходзіць тлумачэнне ва ўмовах духоўнай атмасферы свайго часу. Даць тут разгорнутую характарыстыку філасофскім і ідэалагічным пошукам XVI ст. у Вялікім Княстве Літоўскім не ўяўляецца магчымым. Спашлёмся на фундаментальныя манаграфіі І. М. Галянішчава-Кутузава[3], якія па тэматыцы нашага артыкула неабходна дапоўніць толькі кароткім аглядам іканаборчай палемікі, што суправаджала распаўсюджанне пратэстанцкіх вучэнняў у Літве ў другой палове стагоддзя.

Як вядома, у пэўны час пратэстанцтва знайшло ў Беларусі — Літве прыхільнасць сярод большасці не толькі каталіцкай, але і праваслаўнай шляхты. Аднак гэткае становішча трымалася нядоўга, і прычына адыходу ад пратэстанцкіх вучэнняў была не толькі ў тым, што на землі ўсходніх славян памяркоўныя плыні пратэстантызму прыйшлі практычна адначасова з самымі крайнімі — антытрынітарнымі, але і ў тым, што ў славян былі вельмі трывалыя традыцыі шанавання абразоў. Не дзіўна, што ўжо ў першых творах так званай палемічнай літаратуры абарона традыцыі шанавання абразоў робіцца адным з галоўных матываў. Пра гэта пішуць і католік П. Скарга[4], і праваслаўны святар Васіль з Астрога[5], які ў сваім творы, датаваным 1588 г., дае выразныя замалёўкі заняпаду традыцыйнай паважнасці: "Вместо же искуссных, благоговейных иконописцев — седельники, тебенники и прочия кощунники, вместо благоговейнства — с смехом и руганием в святые храмы образы кгваздают, машкаром (маскарадникам), лярвам и прочиим шкаредным подобные, на соблазн многым неутвержденым и худоумным таковая творяще. А от сего большую причину изобретающе христоненавистницы проклятии еретецы, Жидовская мудрствующе, зазрость мают на святых, и не могучи явне запретися и отрещися Христа, тогды в блудности лукавства своего сорываючи яд, не явне некако подступуют, всякым способом церковное предание и весь порядок попсовати и без ведомости учинити стараются. А таковым способом, если возмогут, затым сподеваются латвей и от веры Христовой отвести".

Але яшчэ больш падрабязную і таму цікавую сістэму доказаў можна знайсці ў працы архідыякана Яўстафія з Супрасля "Спісанне супрацьлютраў" 1580 г.[6] У першым раздзеле "Аб пакланенні святых абразоў" ён выкарыстоўвае больш за 20 аргументаў на карысць захавання шанавання абразоў. Тут ёсць і шэраг доказаў, якія абвяргаюць абвінавачванні ў пакланенні ідалам і захоўваюць актуальнасць яшчэ ад часоў іканаборчай палемікі ў Візантыі. Ёсць і тлумачэнні каштоўнасці абраза як сведчання рэальнасці ўвасаблення Бога, якія развіваюць думку, выказаную Іаанам Дамаскіным: "Не лжите, слепии! Не описуем божества, но плоти подобие пишем и поклоняющиеся славим от Нея рождшагося Господа". Гэтая ідэя пра адлюстраванне ў абразе "падабенства плоці" ўяўляецца галоўнай тэарэтычнай падставай узмацнення рысаў рэалізму і натуралізму ў беларускім іканапісе канца XVI ст.

Затым Яўстафій звяртаецца да тлумачэнняў, заснаваных на легендах пра цуды, якія здзяйсняліся абразамі, падкрэслівае ролю сакральнага подпісу, які быццам бы гарантуе адпаведнасць, тоеснасць вобраза і першавобраза. Нарэшце, ён прыводзіць шэраг арыгінальных доказаў неабходнасці пакланення абразам Божай Маці: "Естли который пан мает матку в себе, слуга его мусит матце его забегати, услуговати, о причину до сына просити. Естли такую почтивость светским невестам то чинят, должнейше суть Матер Божию блажити, велбити, молити по пророчеству Ея святому и образу Ея кланятся". Ідэя заступніцтва за Багародзіцу, аховы яе як легендарнай апякункі шанавання абразоў робіцца затым адной са стрыжнёвых тэм беларускага іканапісу, водгукі якой можна сустрэць нават у XVIII ст.

Вельмі характэрныя ў гэтых адносінах тры абразы — "Старазапаветная Троіца", "Нараджэнне Багародзіцы" і "Успенне Марыі". У нас няма падстаў сцвярджаць, што творы паходзяць з аднаго цэнтра або належаць аднаму майстру. Але іх відавочная стылістычная блізкасць, шэраг характэрных жывапісных асаблівасцяў дазваляюць звязваць іх з новым уніяцкім іканапісам, які паўстае ў Брэсце як у галоўным цэнтры уніі.

Аналіз характэрных дэталяў вопраткі Аўфонія на абразе "Успенне" — жабо, плоскага чорнага берэта і плашча-накідкі, выкананы пры дапамозе каталога нацыянальнага адзення, складзенага Янам Матэйкам[7], паказвае, што ў час каля 1580 г. такая вопратка характэрная для сацыяльнай групы "кніжнікі і мяшчане". З другога боку, параўнаўчы аналіз асаблівасцяў дэкаратыўнага аздаблення фону даводзіць, што яго малюнак можа быць датаваны часам не пазней 1630 г. Таму да перыяду паміж 1580 і 1630 гг. і належыць аднесці прыгаданую групу абразоў. У яго межы трапляе і 1596 г. — год прыняцця уніі.

Пра Брэсцкую унію, асабліва ў рускай літаратуры, створана мноства міфаў, галоўная задача якіх — абвінаваціць уніятаў у здрадзе маскоўскаму праваслаўю, падпарадкаванні папе і акаталічванні насельніцтва Беларусі — Літвы і іншых краін, дзе пашыралася унія. Трэба адразу зазначыць, што фактычны матэрыял — уніяцкі іканапіс — не падмацоўвае гэтыя абвінавачванні.

У філасофскім сэнсе унія як жыццяздольная форма аб'яднання і замірэння рэлігійных і светапогляд-

30. Старазапаветная Троіца. Пачатак XVII ст. МСБК ІМЭФ АН Беларусі

31. Успенне Маці Божай. Фрагмент. 1580—1630. Брэсцкая вобл.

ных сістэм, якія супрацьстаяць і часам варагуюць паміж сабой, з'яўляецца, верагодна, найвялікшым дасягненнем беларускага народа з гледзішча агульначалавечай культуры. Створаныя уніяй мастацтва і літаратура — павучальны прыклад кампрамісу, калі не адбываецца знішчэння аднаго ці другога субстрату сінтэзу і развіццё адбываецца не па шляхах адной з культурных мадэляў, але знаходзіцца трэці шлях — запаветная мэта кожнага прынцыповага і творчага аб'яднання.

Праўда, Брэсцкая унія паяднала не прынцыпова супрацьлеглыя светапогляды, а хутчэй сістэмы, якія разышліся ў працэсе гістарычнага развіцця, пачаўшы свой шлях ад агульных вытокаў. І творцы уніі ў якасці падмурка яе філасофіі і мастацтва выкарыстоўвалі якраз тэзіс пра гістарычнае адзінства хрысціянскай царквы. Творы прыхільнікаў уніі ўтрымліваюць вялікае мноства спасылак на аўтарытэты айцоў царквы і ўвогуле раннехрысціянскіх аўтараў. Ва уніяцкім іканапісе, які перажывае працэс станаўлення, відавочна дэкларатыўная арыентацыя на раннехрысціянскія прыклады, чым тлумачыцца рэзкі скачок у стылі жывапісу, які мы заўважаем у разглядаемых творах. Узрастае матэрыяльнасць постацяў і лікаў, але іх пластычнасць дасягаецца не на шляху выкарыстання святлоценяў, а каларыстычнай лепкай, якая нагадвае ранневізантыйскі імпрэсіянізм. Цень увогуле не выкарыстоўваецца мастакамі. Фарбы ззяюць першапачатковай чысцінёй, кампазіцыі быццам запоўненыя святлом, што струменіць з усіх бакоў. Залатыя або срэбныя фоны мусяць гарманізаваць насычаную мажорную гаму. Надзіва звонкі, святочны каларыт пераўтварае гэтыя абразы ў сапраўдныя гімны жыццю і чалавеку.

Натуральна, узнікае пытанне, дзе і як маглі аўтары гэтых твораў азнаёміцца з раннехрысціянскім мастацтвам. Пэўна, адной з крыніц былі ілюмінаваныя рукапісы, другой — мазаікі Рыма і Паўднёвай Італіі. Пэўны ўплыў маглі зрабіць і творы італа-грэцкай школы, хоць непасрэдных, матэрыяльных носьбітаў гэтага ўплыву зараз знайсці не ўдалося[8]. У сувязі з пытаннем пра крыніцы італьянскіх уплываў на беларускі абраз неабходна прыгадаць імя адукаванага грэка з Венецыі Пётры Аркудзіўша, які быў прывезены І. Пацеем з падарожжа ў

Італію ў 1594—1595 гг. Яго імя прыгадваюць многія даследчыкі уніі, але не ў сувязі з іканапісам, магчыма, таму, што беларускі іканапіс вывучаны недастаткова.

Звернемся непасрэдна да абразоў. Адзенне Аўфонія — не толькі характарыстыка часу, калі стваралася "Успенне Марыі", але і характарыстыка таго сацыяльнага слоя насельніцтва гарадоў канца XVI ст., з якім неяк звязаны дадзены сюжэт. Вышэй адзначалася, што Ян Матэйка называе гэты слой "кніжнікі", г. зн. навукоўцы і людзі духоўнага стану. Еўрапейскі партрэт таго ж часу пераконвае, што жабо і плоскі берэт — характэрныя дэталі мужчынскага адзення ў пратэстанцкіх краінах. Прыгадаем вядомы партрэт Кальвіна. Гэтаксама апраналіся і пратэстанцкія дзеячы ў Літве — Васіль Цяпінскі і Сымон Будны. Абодва яны адмаўлялі шанаванне абразоў. Менавіта ў такім кантэксце высвятляецца праграмная роля "Успення". Сапраўды, грэх легендарнага Аўфонія зводзіўся да кашчуннага адмаўлення боскай сутнасці Марыі. Архангел Міхаіл адсек яму рукі, калі ён хацеў перакуліць ложа Марыі. Апранаючы Аўфонія ў адзенне пратэстанцкага святара, іканапісец атаясамлівае сваіх сучаснікаў — "лютраў" з іудзеямі раннехрысціянскіх часоў, якія змагаліся супраць абагаўлення Хрыста, і матэрыялізуе ў мастацкім вобразе вызначэнне "ерась жыдоўствуючых". Цікава зазначыць, што некалькі дзесяцігоддзяў пазней, калі спыніліся іканаборчыя спрэчкі, мастакі ў аналагічных кампазіцыях апранаюць Аўфонія ў адзенне мусульманскага дэрвіша (1648).

У ранні перыяд сваёй гісторыі унія ўплывае таксама на трансфармацыю

32. Царская брама з в. Дабраслаўка. Першая палова XVII ст. МСБК ІМЭФ АН Беларусі

іканастаса. Ёсць ускосныя сведчанні, што ў даўніяцкую эпоху беларускі іканастас меў дэісусны чын. Аднак унія рашуча замяняе яго чынам апостальскім, што істотна змяняе ідэалагічную праграму цэлага комплексу. Ідэя малення, заступніцтва, выкуплення, увасобленая дэісусам, саступае месца ідэі настаўніцкага дзеяння, ведаў, грамадзянскага абавязку. І зноў вытокі гэтага кардынальнага пераўтварэння знаходзяцца ў канструкцыях ран-

нехрысціянскіх алтарных агароджаў, яшчэ тыпалагічна адзіных як для заходняга, так і для ўсходняга хрысціянства[9]. Такія алтарныя агароджы над мясцовымі абразамі мелі зазвычай шэраг скульптур апосталаў, размешчаных па абодва бакі ад Укрыжавання. Захаваны прыклад такога ўбрання ў інтэр'еры — алтарная агароджа ў саборы св. Марка ў Венецыі.

Трэцяй ідэяй, перанятай з арсенала заходнееўрапейскага мастацтва уніяй, было перанясенне падзей свяшчэннай гісторыі з умоў антыкізаванага асяроддзя ў асяроддзе, сучаснае гледачу. Так з'яўляецца ў абразе "Старазапаветная Троіца" камяніца пад дахоўкай і вокнамі са свінцовымі дробнымі пераплётамі, а на стале, за якім сядзяць анёлы, сучасны посуд — відэльцы, нажык, чаркі і міса добрай злотніцкай работы. Таксама ў "Нараджэнні Марыі" мы бачым жанчын у беларускіх этнаграфічных строях. Імкнучыся да кампазіцыйнага кампрамісу, уніяцкія мастакі часам знаходзяць вельмі своеасаблівыя рашэнні, здольныя паяднаць, здавалася б, несумяшчальныя іканаграфічныя схемы. Прыкладам можа быць новая іканаграфія "Дабравешчання", дзе, згодна з усходняй традыцыяй, архангел Гаўрыіл бласлаўляе Марыю рухам і жэстам рукі, а згодна з заходняй, падносіць белую лілею, сімвал чысціні. А на царскай браме маленькай уніяцкай царквы з Брэсцкай вобласці мы сустракам новы нечаканы варыянт кампазіцыі: архангел правай рукою бласлаўляе Марыю, а левую працягнуў так, што на яе далонь зрокава праецыруецца сцябліна лілеі, якая стаіць на аналоі ў шкляной вазе. Архангел як бы падносіць лілею.

Разам з тым усе пералічаныя абразы захоўваюць у асноўным вернасць кампазіцыйнаму канону, што не толькі зберагала галоўныя выяўленчыя прыёмы — апавядальнасць, адваротную перспектыву, вылучэнне маштабам галоўнага персанажа, але і забяспечвала выкананне функцыянальных задач іканапісу — дыдактызм і перадачу сакральнай інфармацыі.

1 Терещатова О. В., Ходыко Ю. В. Ранние фресковые росписи на территории Белоруссии XI—XII стст. // Славянские культуры и мировой культурный процесс. Мн., 1982. С. 48—49; Яны ж. О фресках абсидной части Спасского собора в Полоцке // Древнерусское государство и славяне. Мн., 1983. С. 128—130.

2 Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w Kaplicy świętokrzyskiej na Wawelu: Studia do dziejów Wawelu. Kraków, 1968. T. 3. S. 175—293; Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w Kaplicy zamku lubelskiego. Warszawa, 1983. 176 s.

3 Голенищев-Кутузов И. Н. Итальянское возрождение и славянские литературы. М., 1963; Ён жа. Гуманизм у восточных славян. М., 1963.

4 Скарга П. О единстве церкви божей // РИБ. Т. 19: Памятники полемической литературы в Западной Руси. СПб., 1882. Кн. 2. С. 222—526.

5 Св. Василий. О единой истинной православной вере и о святой соборной апостольской церкви, откуда начало приняла и како повсюду распрострас // РИБ. Т. 7: Памятники полемической литературы Западной Руси. Кн. 2. С. 917—938.

6 Св. Евстафий. Списание против лютеров // РИБ. Т. 19: Памятники полемической литературы в Западной Руси. СПб., 1903. Кн. 3. С. 47—182.

7 Matejko J. Ubiory w Polsce 1200—1795. Kraków, 1967.

8 Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1947—1948. Т. 1. С. 456.

9 Филимонов Г. Вопрос о первоначальной форме иконостаса в русских церквах. М., 1859.

Э. І. Вецер

Прыклад атрыбуцыі абраза XVI ст. па ўскосных сведчаннях

У калекцыі Музея старажытнабеларускай культуры АН Беларусі захоўваецца выдатны і вельмі своеасаблівы твор — абраз "Маці Божая Адзігітрыя Іерусалімская" са Здзітава, які па стылю і па ўскосных звестках некаторых дакументаў можна аднесці да сярэдзіны — другой паловы XVI ст. Праблема ў тым, што ўдакладненне яго зводу таксама, як і датаванне, выклікае пэўныя сумненні, а патрэба ў грунтоўнай атрыбуцыі вялікая. Гэты твор у пэўнай ступені ключавы ў адносінах да цэлага пласта мастацтва наступных дзесяцігоддзяў. Ён найбольш ранні з цэлага шэрагу абразоў канца XVI — першай паловы XVII ст., што валодаюць яскравымі адзнакамі мясцовай школы. У ім прыкметныя тыя рысы, якія атрымалі поўнае развіццё ў наступныя 100—150 гадоў. "Адзігітрыя Іерусалімская" яшчэ ўвасабляе ў сабе жывапісную традыцыю папярэдняй эпохі, а менавіта візантыйскага познапалеалогаўскага мастацтва, і адначасова — прыкметы мясцовай школы, якая склалася пазней і на аснове іншых светапоглядаў.

Першае, што прыцягвае ўвагу ў гэтым творы, — яскравы лірызм і пранікнёнасць пачуццяў. І маці, і дзіця — у стане лёгкага суму і адначасова светлага спакою. Раскрыццю эмацыянальнага настрою абраза спрыяюць галоўным чынам здзіўляючая пявучасць ліній, што зліваюцца ў адзіны пругкі абрыс, а таксама мяккі рытм рухаў і светлы празрысты колер. У каляровай гаме пераважаюць мяккі аранжава-рабінавы, блакітны і серабрыста-шэры таны. Мафорый Марыі — рабінава-чырвоны з блакітным сподам і сярэбранай акантоўкай, хітон шэрага колеру, а доўгая белая кашулька дзіцяці Хрыста мадэліравана пяшчотна-ружовымі ценямі. Прыкметныя блікі ад вытоку святла, які знаходзіцца недзе зверху. На ліках

33. Маці Божая Іерусалімская. Сярэдзіна XVI ст. МСБК ІМЭФ АН Беларусі

34. Маці Божая Іерусалімская. Фрагмент

мяккія перлавыя цені і ледзь прыкметная падрумянка. Зусім светлае вахрэнне на светла-карычневай аснове старанна размыта і ўспрымаецца як свячэнне ўнутры. Дарэчы, аб жывапісе меркаваць складана, бо ён у пэўнай ступені змяніўся з-за памутнелага покрыўнага лаку. На шчасце, лікі не панаўляліся. Панаўленні зроблены на адзенні і німбах. Каля левага пляча Марыі парушаны першапачатковы абрыс. На рэльефным разьбяным фоне амаль цалкам згублена светлая пазалота (магчыма, серабрэнне). Усё гэта ў вялікай ступені змяніла агульнае аблічча абраза, але частковае раскрыццё, зробленае ў апошнія гады рэстаўратарам Аркадзем Шпунтам, дапамагае ўявіць сабе твор у першапачатковым стане і меркаваць аб яго сапраўдным каларыце.

"Маці Божая Іерусалімская" ў МСБК не толькі па сваіх выяўленчых прыёмах, але і па тэхніцы выканання — незвычайны абраз. Ён пісаны тэмперай з наступнай дапрацоўкай складак адзення алеем: алейнымі фарбамі зроблены ўсе прабелы на мафорыі Марыі, што надае складкам пэўную рэльефнасць і аб'ёмнасць пры агульнай плоскаснасці форм.

У цэлым гэты абраз захоўвае лад старажытнарускага жывапісу XV— пачатку XVI ст. Ён манументальны па кампазіцыі і па вобразным ладзе, пазбаўлены ўсякіх элементаў жанравасці, дастаткова ўмоўны па сваіх выяўленчых сродках. Але разам з тым характар яго эмацыянальнай выразнасці адпавядае рэнесансавым настроям, якія ўжо ўкараняліся ў светаадчуванне беларускіх літаратараў, дойлідаў і мастакоў. Аб асобных элементах рэнесансавага дэкору гаворыць не толькі светлая і вельмі лёгкая каляровая гама, але і рэльефны арнамент на фоне. Дарэчы, дадзены абраз — найбольш ранні з вядомых нам твораў, што маюць такі развіты, ужо сфарміраваны і вельмі характэрны для беларускага іканапісу наступных часоў рэльефны разьбяны арнамент на фоне. На ўсіх захаваных творах XV— пачатку XVI ст. рэльефны арнамент маецца толькі на німбах або клеймах ("Адзігітрыя Іерусалімская" канца XV— пачатку XVI ст. у пінскай Варварынскай царкве; "Маці Божая Смаленская" пачатку XVI ст. з Дубінца — у НММ; "Замілаванне" канца XIV— пачатку XV ст. з Маларыты — у МСБК ІМЭФ АН Беларусі). Сам характар арнаменту — вельмі буйное лісце і завіткі аканту з насечкай у прамежках тыпу "рыбінай лускі" — тыповы для абраза другой паловы XVI — пачатку XVII ст. (абразы рухчанскага іканастаса)[1]. Спосаб датавання па асаблівасцях рэльефнага арнаментаванага фону ў беларускім мастацтвазнаўстве ўжо ў вялікай ступені распрацаваны, таму можа быць прыменены і ў дадзеным выпадку[2]. Такім чынам, паводле арнаментацыі фону, гэты абраз можна аднесці да сярэдзіны — другой паловы XVI ст. Прыкладна гэтаму ж перыяду адпавядае і стылістыка пісьма абраза, калі параўноўваць яго з больш познімі падпіснымі датаванымі творамі, напрыклад з абразом "Маці Божая Адзігітрыя" 1638 г.[3] у Траецкай царкве в. Бездзеж на Палессі. Бездзежская "Адзігітрыя" вызначаецца большай аб'ёмнасцю ў мадэліроўцы форм і пачуццёвасцю ў перадачы матэрыялаў. Нават пры параўнанні здзітаўскай "Маці Божай" з "Параскевай" са Случчыны (НММ Беларусі), якую Н. Ф. Высоцкая аднесла да другой паловы XVI ст.[4], першы абраз робіць ўражанне больш ранняга твора дзякуючы плоскаснасці і ўмоўнасці форм.

Такім чынам, па стылю абраз "Адзігітрыя Іерусалімская" са Здзітава, што захоўваецца ў МСБК, можа быць аднесены да сярэдзіны — другой паловы XVI ст. Але маюцца яшчэ і ўскосныя дакументальныя доказы.

Гэты абраз быў упершыню выяўлены і апісаны экспедыцыяй АН Беларусі ў 1969 г. у Мікітаўскай царкве XVI ст. в. Здзітава на Палессі, а здзітаўская царква па сваім аблічча (ніжнія яе вянцы са старажытных дубовых брусоў) і па дакументах — самая старажытная з некалькіх дзесяткаў драўляных храмаў, што захаваліся на Палессі. Практычна аб кожнай драўлянай цэркаўцы ў гэтым рэгіёне, якая б малая і непрыкметная яна ні была, ёсць дакументальныя звесткі з інфармацыяй аб тым, калі і кім пабудавана яна першапачаткова або нанава на месцы старой. Аб здзітаўскай царкве сведчаць толькі старажытныя акты. Ва ўсіх апісаннях і спісах XIX—XX стст. спасылкі на яе перабудову адсутнічаюць. У ад-

ным з археаграфічных зборнікаў[5] гаворыцца, што "царква Мікітская здзітавецкая ўфондована ў 1502 г. уладальнікам маёнтка Здзітавецкага Іванам Гурынам", і далей: "пабудавана з дрэва круглога", але дата пабудовы не паказана. У іншым археаграфічным зборніку[6] ў запісе пад 1589 г. згадваецца святкаванне Вялікадня ў здзітаўскай Мікітаўскай царкве. І нарэшце, у АСД[7] адзначаецца, што царква Мікітаўская ў Здзітаве, якая ў 1502 г. уфундавана і пабудавана Іванам Гурынам, перададзена святару Касавіцкаму з нагоды ўцёкаў папярэдняга папа, які скраў грошы і дакументы. Такім чынам, можна меркаваць, што гэтая царква, на заснаванне якой быў дадзены "пляц" і грошы ў 1502 г., пабудавана ў хуткім часе пасля фундуша, таму што будаўніцтва маленькай вясковай цэркаўкі не з'яўлялася справай занадта складанай і цяжкай.

Абраз "Маці Божая Іерусалімская" быў запрастольны, асабліва шанаваны ў гэтай царкве і, згодна з логікай, павінен з'явіцца ў ёй да моманту яе асвячэння. Такім чынам, звесткі аб узнікненні здзітаўскай царквы могуць служыць ускосным доказам таго, што "Маці Божая Іерусалімская" са Здзітава — абраз рукі мясцовага майстра, хутчэй за ўсё берасцейца, дзе ў гэты час працавала некалькі іканапісцаў, або, як іх тут называлі, малераў[8], і што абраз гэты — равеснік самой царквы. На жаль, ні ва ўсім рэгіёне, ні ў суседніх іншых абразоў з такой жа манерай пісьма не выяўлена. Але ў цэлым па стылю дадзены твор упісваецца ў кола ранніх абразоў Брэсцкага Палесся (прыклад — "Адзігітрыя" з Мышчыц у МСБК).

Згаданы абраз характарызуе высокі ўзровень і своеасаблівасць іканапіснага мастацтва ў XVI ст. на Брэсцкім Палессі.

У атрыбуцыі разглядаемага твора пэўную цяжкасць уяўляе і ўдакладненне зводу. Бліжэй за ўсё ён "Маці Божай Іерусалімскай", аднак некаторыя элементы кампазіцыі (напрыклад, пастаноўка правай ножкі дзіцяці) выклікаюць сумненні. Можна меркаваць, што ў гэтым рэгіёне ў дадзены перыяд складвалася свая мясцовая іканаграфія, былі, але не захаваліся другія назвы.

Атрыбуцыя "Маці Божай Іерусалімскай" са Здзітава, асабліва яе датаванне, мае вельмі важнае значэнне для разумення нараджэння і развіцця мясцовага стылю іканапісу, які ў сваю чаргу з'явіўся асновай для фарміравання мясцовай рэгіянальнай і агульнанацыянальнай беларускай жывапіснай школы XVI—XVIII стст.

1 Вецер Э. І. Атрыбуцыя групы твораў жывапісу канца XVI — першай палавіны XVII ст. // Помнікі мастацкай культуры Беларусі: Новыя даследаванні. Мн., 1989. С. 24—29.

2 Быцева І. М. Стылістыка і характар разных арнаментаваных фонаў у старажытнабеларускім жывапісе // Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 43—50.

3 Ставрович Ф. Местечко Бездеж // Вестник Западной России. Вильна, 1868. Т. 4, кн. 12. С. 219—224.

4 Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў [Альбом] / Склад. Н. Ф. Высоцкая, Т. А. Карповіч. Мн., 1980. С. 26.

5 АСД. Вильно, 1869. Т. 6. С. 306.

6 АВАК. Вильно, 1872. Т. 6. С. 36.

7 АСД. Вильно, 1869. Т. 6. С. 313.

8 Документы Московского архива Министерства юстиции. М., 1897. Т. 1. С. 205—222.

Арунас Бекшта, Ірэна Вайшвілайтэ

Маці Божая з дзіцем Ісусам і святымі Францыскам і Бернардам з Вільнюскага кляштара бернардзінак

Абраз Маці Божай з касцёла св. Міхаіла бернардзінскага кляштара, вядомы як "Мадонна Сапегі", з'яўляецца адной са старэйшых многафігурных алтарных карцін у Літве. Абраз уяўляе сабою вельмі маштабную статычную кампазіцыю, у цэнтры якой у цэлы рост паказана Маці Божая, якая стаіць на паўмесяцы. На левай руцэ яна трымае дзіця Ісуса, злёгку падтрымліваючы яго правай. Да яе ног прыхіляюцца дзве фігуры анёлкаў. Над галавою Марыі лунаюць яшчэ чатыры анёлкі, якія падтрымліваюць маляваную княскую карону. Побач са стаячай Мадоннай намаляваны святыя Францыск і Бернард. Іх погляды накіраваны на твар Марыі, а жэсты выказваюць пашану і пакорлівасць. Перад святымі манахамі ў верхняй частцы кампазіцыі намаляваны іх атрыбуты — "Укрыжаванне" ў форме серафіма і манаграма Хрыста ў крузе з прамяністым ззяннем. Каля ног св. Францыска ляжыць ягнё — сімвал ахвярнасці і пакорлівасці.

У выяве Марыі відаць некалькі іканаграфічных традыцый; больш за ўсё тут прысутнічаюць элементы іканаграфіі Праслаўленай Маці Божай. Марыя прадстаўлена як Дзева — з распушчанымі валасамі. Яна стаіць на сярпе-месяцы, у прамяністым арэоле. Такая іканаграфія, вядомая ўжо ў XI ст. у Заходняй Еўропе, асабліва ў Германіі, стала вельмі папулярнай у XV—XVI стст., часта сустракаецца ў мастацтве Польшчы. Ружавы вяночак на галаве Марыі звязвае яе з вельмі пашыраным у XV—XVII стст. абразом "Маці Божая Ружанцовая". Але ні для адной з гэтых заходніх іканаграфій не характэрна такая выява Хрыста, як на абразе "Мадонна Сапегі". Ісус, адзеты ў хітон, сядзіць на руцэ Марыі, трымае на каленях раскрытую кнігу і бласлаўляе правай рукой. Такая выява характэрна для мастацтва візантыйскай арыентацыі і звязвае "Мадонну Сапегі" з абразом Адзігітрыі, у якім Ісус паказваецца як Уседзяржыцель і Настаўнік[1].

Паказ святых побач з Маці Божай — частая з'ява ў жывапісе XVI ст. Польшчы, асабліва Кракава. Але ў такім Sancta Conversatione (Святая Бяседа) удзельнічаюць "свецкія" святыя-апосталы, айцы царквы. Выявы святых Францыска і Бернарда, відавочна, звязаны з галіной ордэна францысканцаў, якіх на Літве называлі бернардзінцамі.

Іканаграфічныя аналогіі віленскага алтарнага абраза нам невядомы; можна думаць, што ён выкананы па спецыяльнаму заказу. "Мадонна Сапегі" першы раз упамінаецца ў храналогіі бернардзінцаў Малой Польшчы і Літвы, запісанай каля 1655 г.[2] Яна згадваецца як цудатворная, якая мае шмат вотаў. У 1672 г. абраз упамінаецца ў кнізе езуіта Вільгельма Гумпенберга "Atlas Marianus", надрукаванай у Мюнхене[3], у якой былі сабраны звесткі аб самых вядомых абразах Марыі. Паведамленне аб віленскім абразе нямецкаму езуіту даставіў рэктар Вільнюскай акадэміі Адальберт (Войцех) Каялавічус, які, пэўна, браў звесткі з дзвюх кніг аб гэтым

35. "Мадонна Сапегаў". XVI—XVIII стст. Сучасны выгляд

36. "Мадонна Сапегаў". Фрагмент

абразе, выдадзеных у Вільні ў 1670 і 1671 гг.[4]

У 1671 г. абатыса кляштара бернардзінак Канстанцыя Сакалінская напісала кніжку, у якой апавядаецца гісторыя абраза і звязаныя з ім цуды. Аналагічны змест паўтараецца і ў больш позніх апісаннях XVIII—XX стст. Найбольш падрабязна гісторыя выкладзена ў рукапісе "Карацыя... найсвятлейшай нябеснай каралевы"[5].

Паводле гісторыі, абраз быў знойдзены ў лесе, у руінах старога касцёла і прынесены віленскім бернардзінцам. Доўгі час ён знаходзіўся ў калідоры кляштара і нібы аднойчы загаварыў з манахам, які маліўся пе-

37. "Мадонна Сапегаў". Рэнтгенаўскі здымак

рад ім, і прасіў павагі. Пасля гэтага абраз перанеслі ў касцёл і змясцілі ў бакавым алтары. У 1594 г. канцлер Вялікага Княства Літоўскага Леў Сапега пачаў будаваць кляштар бернардзінак і касцёл св. Міхаіла.

Ён выпрасіў абраз у бернардзінцаў і пабудаваў для яго спецыяльны бакавы алтар. Карціна была ўжо старой, таму Сапега загадаў паднавіць абраз. Але лік Маці Божай не прыняў новай фарбы, і мастак толькі на месцы фігур апосталаў Пятра і Паўла, што знаходзіліся побач з Марыяй, намаляваў святых ордэна бернардзінцаў — Францыска і Бернарда. У 1655 г. у Вільню ўвайшло маскоўскае войска, кляштар і касцёл бернардзінак былі разграблены, аднак абраз цудам захаваўся. Пасля вайны слава абраза яшчэ больш узрасла, і ў 1669 г. віленскі епіскап Аляксандр Сапега сабраў камісію на чале з біскупам-суфраганам віленскім Міхалам Слупскім для вывучэння выпадкаў вылячэння і іншых незвычайных з'яў, звязаных з абразом. Камісія пацвердзіла, што абраз мае асобую міласць ад Бога. У 1673 г. рымскі папа Клімент VII даў дазвол каранаваць абраз, але з розных прычын урачыстасць каранацыі адбылася толькі 8—10 кастрычніка 1750 г. Святкаванне каранацыі апісана ў спецыяльна надрукаванай кніжцы; да гэтай жа даты былі выбіты два памятныя медалі[6].

На працягу XVII—XIX стст. абраз рэпрадуцыраваўся на гравюрах, якія ахвотна куплялі вернікі, што шанавалі "Мадонну". Як бачна на самых старых, дайшоўшых да нас гравюрах, зробленых Лявонціем Тарасевічам у 1686 г.[7] і да 1695 г.[8], ужо ў канцы XVII ст. абраз меў шату і кароны. Таму нельга 1750 г. лічыць за дату прымацавання карон на абразе. Дазвол на каранаванне і звязаныя з гэтым урачыстасці трэба разглядаць як афіцыйнае прызнанне яго надзвычайнай дзейнасці і як акт выключнага шанавання.

У XIX ст. слава абраза крыху знізілася, таму што пачало расці шанаванне абраза Мадонны з брамы Аушрос (Вострай). Калі ў 1888 г. царскія ўлады зачынілі касцёл св. Міхаіла і кляштар бернардзінак, абраз быў перанесены ў касцёл бернардзінцаў, які ў гэты час стаў парафіяльным, і знаходзіўся там да 1912 г. У гэты час Сапегі атрымалі дазвол зноў адчыніць касцёл св. Міхаіла, збудаваны іх продкамі, адрэстаўравалі храм і вярнулі на месца абраз Маці Божай. У 1933—1935 гг. карціну рэстаўраваў Ян Рутkoўскі. Ужо ён заўважыў, што ўся кампазіцыя намалявана алейнымі фарбамі, а твар Марыі — тэмперай, і выказаў думку, што лік з'яўля-

38. "Мадонна Сапегаў". Фрагмент арнаментальнага фону

39. "Мадонна Сапегаў". Архіўны здымак

40. Гравюра з абраза "Мадонна Сапегаў". XVIII ст.

41. Л. Тарасевіч. Гравюра з абраза "Мадонна Сапегаў". Канец XVII ст.

ецца самай старой часткай карціны. Руткоўскі і манахіня Францыска Вяжбіцкая змянілі галаўны ўбор Марыі: замест ружавага вянка напісалі дыядэму з тонкай тканіны[9].

У 1948 г. касцёл св. Міхаіла зноў быў зачынены, яго мастацкая маёмасць трапіла ў розныя месцы; пашкоджаная "Мадонна" апынулася ў касцёле св. Духа (дамініканскім), адтуль у 1973 г. перададзена Мастацкаму музею Літвы і прабыла ў запасніках, дзе ў 1981 г. выяўлена І. Вайшвілайтэ.

Карціна даследавана і рэстаўравана ў 1984—1986 гг. у Цэнтры рэстаўрацыі і кансервацыі музейных каштоўнасцей імя П. Гудзінаса Мастацкага музея Літвы.

Устаноўлена, што абраз першапачаткова напісаны на ліпавых дошках. У час пажару (пэўна, 1610 г.), сляды якога відаць на фарбавым слоі жывапісу твару Марыі, карціна, напэўна, была моцна пашкоджана. Ліпавую аснову абрэзалі да шырыні галавы Марыі, дошку патанчылі і прыклеілі да дубовай дошкі. Па баках да яе дадалі па тры дубовыя дошкі да патрэбнага фармату (зараз памеры карціны 259×188×3 см). Фарбавы слой і грунт з цэнтральнай дошкі знялі і пакінулі толькі жывапіс твару і шыі Марыі. Затым на драўляны шчыт наклеілі павалаку, у якой выразалі "акно" для ліку Марыі. На павалаку быў пакладзены мелавы грунт і створана цяперашняя кампазіцыя. На жаль, цяпер ужо немагчыма ўстанавіць, ці былі раней на абразе выявы Пятра і Паўла.

На карціне выяўлены 5 сігнатур майстра — "Jan Antoni Kondratowicz". Вядома, што ён выканаў у 1734 г. дзве мініяцюры з абраза для кнігі "Graduale de tempore", якая знаходзіцца ў Кракаўскім кляштары бернардзінак[10]. На жаль, ужо ў пасляваенны час бясследна зніклі сярэбраная шата з абраза і кароны, а таксама унікальныя ўпрыгожанні, падараваныя знатнымі жанчынамі.

1 Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. СПб., 1914. Т. 2. С. 301.
2 Chronologia Ordinii fratrim Minorum de Observantia Provinciae Minoris Poloniae et Magni Ducatus Lithuaniae. 1453—1656. (Archiwum bernardynow w Krakowie. M-25. S. 275).
3 Gumpenberg W. Atlas Marianus... Monachii, 1672.
4 Szczygielski S. Aprobacja obrazu NMP w kosciele sw. Michała. Wilno, 1670; Sokolinska K. Skarbnica niebieska otwarta...w obrazie Boga Rodzice Marii Panny w kosciele sw. Michała... Wilnae, 1671.
5 Archiwum Provinciae in quo describuntur Exordia Fratrum minorum Observantia... ex Chronicii Anticis collectu in Anno Dni 1766 (Archiwum bernardynow w Krakowie. M-14. S. 57—144)
6 Rewolinski T. Medale religijne, odnoszące się do kosciola katolickiego. Kraków, 1887. № 726 i 728.
7 Drews J. Methodus peregrinationis... Wilnae, Typi Academicis. 1684.
8 Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич. Київ, 1986. С. 87.
9 Restauracja obrazu Matki Boskiej w kosciele sw. Michała // Dziennik Wilenski. 1935. № 191.
10 Słownik artystow polskich. Wrocław; Warszawa, 1986. Т. 4. S. 81.

В. В. Церашчатава, А. А. Ярашэвіч

Рэнесансавы алтарны абраз "Пакланенне вешчуноў" з Дрысвят

У свой час Афанасій Філіповіч, скардзячыся сенату на прыцясненні праваслаўных уніятамі, напомніў факт, актуальны і для сённяшняй гістарыяграфіі. Ён пісаў: "Свабода была прадастаўлена рускаму народу ў дзвюх формах: таму рускаму народу, які вызнае рымскую рэлігію па заходняму абраду, і рускаму народу, што вызнае грэчаскую рэлігію па ўсходняму"[1]. Тым самым змагар і пакутнік за праваслаўе Афанасій Філіповіч не выключае з "рускага народа" (ясна, што тут маюцца на ўвазе беларусы і ўкраінцы Рэчы Паспалітай) тых, хто вызнаваў рымскую рэлігію, гаворачы па-сённяшняму, католікаў.

Аднак да гэтага часу і ў агульнай гістарыяграфіі і ў гісторыі культуры Беларусі назіраецца пэўная "канфесійная няроўнасць", а ў гісторыі мастацтва — часам меншая ўвага да некаторых жанраў ці груп твораў. Так, гравюра кірылічных кніг вядома значна лепш, чым лацінскіх выданняў, а ў станковым жывапісе вельмі слаба вывучаны алтарны абраз у параўнанні з іконай. Трэба адзначыць, што і час абышоўся нялітасціва з гэтым відам жывапісу, асабліва ў дачыненні да твораў перыяду готыкі і Рэнесанса. Страшэнныя страты Беларусі, як эканамічныя, так і культурныя, прынесла вайна 1654—1660 гг.

Якраз напярэдадні вайны, у 1653—1654 гг., была праведзена візітацыя Віленскай дыяцэзіі, якая ахоплівала амаль што ўсе беларускія землі.

Інвентарная кніга візітацыі ў асноўнай частцы захавалася, у ёй апісаны некалькі дзесяткаў касцёлаў, і з тых соценъ твораў жывапісу, што адзначаны там, да нашага часу дайшоў толькі адзін.

Таму абраз "Пакланенне вешчуноў" XVI ст., вывезены ў свой час у Музей старажытнабеларускай культуры ІМЭФ АН Беларусі з Браслаўскага раёна, займае выключна важнае месца ў гісторыі беларускага мастацтва, як ці не адзіны прадстаўнік фактычна страчанай галіны беларускага жывапісу, у якой уплыў еўрапейскай готыкі і Рэнесанса мог быць найбольш выразным. Абраз знойдзены ў алтары за карцінай з выявамі апосталаў Пятра і Паўла, патронаў касцёла[2]. Ён не ўпамінаецца ні ў якіх друкаваных крыніцах, нават і ў выдатным краязнаўчым апісанні Браслаўскага павета[3]. Каралеўскі двор (замак) Дрысвяты, вядомы з часоў Вітаўта, з'яўляўся цэнтрам староства. Захаваўся акт фундацыі касцёла, відаць, у больш позняй копіі, бо ў каралеўскі тытул уведзены Інфлянты, далучаныя да Княства Літоўскага ў 1558 г. Першасны дакумент быў напісаны "на сойме валном у Вилни" 6 лютага 1514 г.: "Жыкгимонт Божю млстю корол Полский, Великий Княз Литовский, Руский, Пруский, Жомойтский, Мазовецкий, Инфлянтский, панств и земль пан и дедич. Упатруючы и уважаючы мы то в нас с пилностю, иж на том свете заслуги нет перед Пном Богом лепшое, яко в розмноженю хвалы Божое, а звлашча межы людми и подданымі ншыми, которые еше недавно с темностей поганских сут навершеные на веру хрестиянскую, розказали есмо воеводе нашому Виленскому пну Миколаю Радзивилу, державцы Дрысвяцкому, абы збудовал церков Матки Божое набоженства светого рымского костела в месте нашом Дрысвяцком..."[4] Дата асвячэння касцёла невядома, але можна думаць, што Мікалай Радзівіл (1470—1522) паспеў выканаць каралеўскі ўказ; у такім разе касцёл пабудаваны паміж 1514 і 1522 гг., да гэтага ж часу, відаць, належыць і алтарны абраз. Першае дакументальнае сведчанне аб ім (1674) змяшчае інвентар касцёлаў і манастыроў Віленскай дыяцэзіі 1667—1675 гг.[5] У ім гаворыцца, што стары касцёл пабудаваны ў 1611 г. парохам Лукою Ласоўскім, а ў 1673 г. папраўлены і новымі гонтамі накрыты Мікалаем Германовічам. У галоўным алтары ўказаны абраз, паіменаваны так: "Beatissime Virginis Nativitatis Christi et Trium Regum w jednym obrazie" ("Блаславёнае Прачыстае Нараджэнне Хрыста і Тры Каралі ў адным абразе"). Гэты пераказ зместу адпавядае абразу, аб якім ідзе гутарка. Змест двух бакавых алтароў не паказаны, а ў пераліку метала ёсць срэбныя, пазалочаныя кароны на абразе Маці Божай і Пана Ісуса. Цяжка сказаць, ці кароны гэтыя былі на "Пакланенні вешчуноў", ці быў яшчэ абраз Маці Божай з дзіцем. Не пададзена ў візіце назва касцёла; як мы памятаем, у акце фундацыйным кароль загадваў будаваць "церков Матки Божое". У наступным па часе інвентары 1744 г., што дайшоў да нас, ужо фігуруе новы касцёл Пятра і Паўла, збудаваны віленскім ваяводам Людвікам Пацеем сумесна з калятарам Янам Гарайнам[6]. Ні ў адным з пяці алтароў "Пакланення вешчуноў" няма. Галоўны алтар, "рознымі колерамі найцудоўнейшым чынам намалява-

ны" ў 1743 г. парохам Дусяцкім Рудамінаю, меў у першай кандыгнацыі абраз "Распяцце Збавіцеля", а ў другой — "Пётр і Павел"[7].

Загадку прасвятляе інвентар касцёлаў Браслаўскага павета на 1783 г. Ён падае, што касцёл Пятра і Паўла збудаваны Пацеем на новым месцы; касцёл жа першай фундацыі стаяў "за местам на востраве" пад тытулам "Нараджэння Панны Марыі" і, значыць, быў там жа, дзе і замак. Яшчэ ў пачатку XX ст. жыхары Дрысвят успаміналі, што на востраве сярод возера быў замак і касцёл, разбураны шведамі[8]. Можа, шведам паданне прыпісала і чужыя грахі, бо, як бачым, яшчэ ў 1783 г. касцёл на востраве існаваў, хоць, магчыма, і не першапачатковы. У 1-м ярусе яго алтара ўказан "абраз Найсвяцейшай Маці Боскай на дрэве пісан (як расказваюць, цудатворны, але цудаў, апісаных пад прысягай, няма)". Здавалася б, гутарка ідзе аб іншым абразе, нават іншага сюжэта. Аднак далейшае апісанне металічных аздобаў сведчыць, што на ўвазе маецца ўсё ж "Пакланенне вешчуноў": "У вялікім алтары на абразе Панны і на Ісусе 2 срэбраныя пазалочаныя кароны, у Трох каралёў каронак малых 3..."[9]

З гэтых археаграфічных звестак можна здабыць некаторыя вывады аб абразе: намаляваны не раней 1514 г. і, магчыма, не пазней 1522 г. Суцэльны металічны абклад на ім з'явіўся пасля 1783 г., у гэты час абраз знаходзіўся ў касцёле на востраве. Дамаляваная ўнізе справа выява данатара герба "Сыракомля" прадстаўляе хутчэй за ўсё Яна Аляксандра Сэгеня, падстолія Вендэнскага[10]. Бацька яго, Стэфан, быў гродскім суддзёю ў Ашмянскім павеце, войскім ваўкавыскім[11]. Якія адносіны Сэгені мелі да Дрысвят, невядома, аднак Вендэн — адна з 4 кашталяній у Інфлянтах, не так далёка ад Браслаўшчыны. Адзенне Сэгеня характэрна для другой паловы XVII ст.; не выключана, што яго выява з'явілася на абразе ў час рэстаўрацыі касцёла ў 1673 г.

Абраз "Пакланенне вешчуноў" пакуль што застаецца нявывучаным; у першай публікацыі твора толькі адзначана яго прыналежнасць да мастацтва Паўночнага Адраджэння[12], а "Гісторыя беларускага мастацтва" беспадстаўна разглядае яго як поўнае стылістычнае выключэнне з алтарнага жывапісу XVI — пачатку XVII ст. На думку аўтара, «у гэты час беларускі іканапіс пад уплывам рэнесансавых настрояў узбагачаецца элементамі дэкарацыі еўрапейскага мастацтва, а алтарны жывапіс трапляе пад моцны ўплыў мясцовай традыцыйнай іканапіснай сістэмы і адыходзіць ад класічных еўрапейскіх форм». У алтарнай жа карціне з Дрысвят "адчуваецца рука высокапрафесійнага майстра адной з еўрапейскіх, хутчэй за ўсё нідэрландскай жывапіснай школы часоў сталага Адраджэння"[13].

"Пакланенне вешчуноў" адносіцца да першай чвэрці XVI ст., менавіта аб гэтым гаворыць надпіс на адваротным баку асновы, зроблены чорнай фарбай: "1514 падараваны касцёлу". Напісаны абраз на чатырох ліпавых дошках з дзвюма ўразнымі скразнымі шпонкамі. Памер 175×102,5×2,5 см. На стыках пракладзена павалака, жывапіс выкананы тэмперай і алеем па досыць тонкім ляўкасе[14]. Абраз быў закрыты металічным чаканным акладам, які ў асноўным паўтарае кампазіцыю і пакідае адкрытымі толькі твары і рукі персанажаў. Арнаментацыя чаканкі па-

***42.** Алтарны абраз "Пакланенне вешчуноў". Каля 1514 г. МСБК ІМЭФ АН Беларусі*

казвае на другую палову XVIII ст.: рэльеф высокі, тонкія бессістэмныя лініі, свабодна раскіданыя парасткі з кветкавымі бутонамі. Фон уверсе акладу не супадае з фонам жывапісу, замест архітэктурных выяў — на акладзе вычаканена шырокая дуга з воблачных клубоў і накладная васьміканцовая зорка з праменямі. Абраз калісьці знаходзіўся ў разьбяным абрамленні, ад якога захаваліся апорныя кансолі і дашчаты шчыт з рэльефным па ляўкасе "каваным" арнаментам, характэрным для позняга рэнесансу.

Тэхналагічныя даследаванні перад рэстаўрацыяй паказалі, што аўтарскі жывапіс захаваўся досыць добра пад чатырма слаямі панаўленняў; найбольш значныя страты грунту да асновы ёсць у верхніх вуглах і на адзенні аднаго з вешчуноў. У час першай сусветнай вайны асколкам снарада амаль цалкам знішчаны твар вешчуна—афрыканца. У працэсе рэстаўрацыі пазнейшыя запісы ў асноўным зняты; пакінуты невялікі партрэт данатара і картуш з гербам "Сыракомля", а таксама фрагменты пазалочанага разьбянога арнаменту ў выглядзе кветак граната, устаўленыя ў пейзажны фон[15]. Гэтыя сляды барока паходзяць з другой паловы XVII ст. Першапачатковы жывапіс мае рысы паўночнаеўрапейскага рэнесансу, што выразна відаць хоць бы і ў вобліку Марыі, крої яе адзення, мадэліроўцы аб'ёму. Лаканічнасць выяўленчых сродкаў, кампазіцыйнае майстэрства, гарманічны каларыт з перавагай цёплых тонаў характарызуюць твор як адзін з найбольш дасканалых сярод беларускіх абразоў.

Шматфігурная кампазіцыя пабудавана вельмі проста, персанажы займаюць дзве трэці плошчы, астатняя верхняя трэць аддадзена скупому пейзажу з архітэктурнымі кулісамі. Пейзаж у карціне адступае на задні план і сведчыць толькі аб месцы падзеі. Фігуры проста згрупаваны. У цэнтры на ўзвышшы сядзіць Маці Божая, трымаючы перад сабою дзіця; на ёй сукенка насычанага чырвонага колеру, высока падпярэзаная вузкім поясам. Уніз ад пояса разбягаюцца па вертыкалі глыбокія складкі, такія ж набягаючыя складкі бачны і на рукаве сукенкі. Каўнер з прамавугольным разрэзам абламаваны карычнева–вішнёвай шырокай арнаментаванай каймой. Паверх накінуты сіне–зялёны мафорый са сподам ізумруднага колеру. Мафорый лёгка пакрывае галаву, з–пад яго спадаюць на плечы пышныя каштанавыя валасы, раздзеленыя на прабор. Левай рукой маці падтрымлівае аголенае немаўлятка, якое сядзіць у яе на каленях, злёгку схіліўшыся да вешчуна ў чырвонай шубе.

Вельмі выразна, амаль партрэтна малюецца твар Марыі, па форме абрысу круглявы, поўны, малады і прывабны. Рысы твару правільныя: міндалепадобныя паўзакрытыя вочы з цёмнымі мяккімі ценямі, бровы высокія дугападобныя. Левае вока нібыта ніжэй, што стварае ўражанне асіметрычнага дысанансу ад поўнай гармоніі і спакою ўсяго твару, уносіць нейкі схаваны драматызм, імгненне трывогі за лёс дзіцяці. Прыгожы прамы тонкі нос, жывыя губы, вугалкі якіх бягуць уверх, падкрэсліваючы добразычлівасць і цеплыню. Падбародак круглы з невялікай лініяй–складкай. Ракавіны вушэй невялікія, прыціснутыя да галавы і незакрытыя валасамі. Карнацыя твару светла–карычневая, з невялікімі падружоўкамі і ценямі

43. «Пакланенне вешчуноў». Фрагмент

па авалу. Кісць левай рукі Марыі, якой яна далікатна падтрымлівае за ножкі немаўля, дужая.

Немаўля даволі поўнае, асабліва твар; вочы яго, як і ў маці, прыплюшчаныя. Рысы твару па-даросламу буйныя, грубаватыя. Левая ручка пакладзена на калені, правая працягнута да рук укленчанага вешчуна. Вакол галоў Богамаці і дзіцяці-Хрыста вялікія залатыя німбы, абрысаваныя двайной граф'ёй з кінаварным лінейным вопісам.

Прастора абапал Богамаці запоўнена фігурамі вешчуноў (па заходняй тэрміналогіі — каралёў), апранутых у пышныя дарагія адзенні, акрамя іх уводзяцца фрагментарна Іосіф і невядомая асоба (слуга ці воін). Справа размешчаны дзве фігуры: на першым плане ва ўвесь рост у паўпрофіль да гледача стаіць вяшчун, які ўвасабляе Усход. На ім дарагая залатая карона, аздобленая арнаментальнай чаканкай і каштоўнымі камянямі. Апрануты ён у каралеўскае адзенне: камзол да каленяў кінаварна-чырвонага колеру з высокім каўняром-стойкай, на якім багатая арнаментальная вышыўка,

спераду круглыя бліскучыя залатыя гузікі; унізе камзол пашыраны і дэкараваны залацістай каймой–вышыўкай; сінія шырокія нагавіцы і элегантныя высокія кінаварна–чырвоныя боты з залатымі шпорамі. Паверх накінута багатая шуба зялёнага колеру з высвятленнямі, каўнер і манжэты якой упрыгожаны сабаліным карычневым футрам. Паверх адзення накінуты масіўны залаты ланцуг і медальён на тонкім ланцужку з профільнай выявай галавы чалавека накшталт антычнай камеі (?). У руках вяшчун трымае залаты куфэрак, які па выгляду нагадвае мадэль храма. Тарэц куфэрка распісаны ўсходнім арнаментальным дэкорам, пярэдняя плоскасць — нібыта сюжэтным матывам са свяшчэннай гісторыі. Асабліва звяртае на сябе ўвагу твар вешчуна, жывапісная велічнасць якога ярка вылучаецца ў карціне і нагадвае каралеўскія партрэты XVI ст.

Паміж гэтым вешчуном і Марыяй як бы на заднім плане намалявана выява Іосіфа. Мы бачым толькі яго твар у фас і рукі, абапёртыя на спінку трона, дзе сядзіць Маці Божая. Яго рысы буйныя, характарныя, таксама партрэтныя. Твар амаль квадратны, ён абрамлены карычневай шырокай кучаравай барадой і пышнымі вусамі, апушчанымі ўніз. Па барадзе і вусах пракладзены тонкія бялільныя ажыўкі, якія нагадваюць аб немаладым узросце Іосіфа. Вочы недаверліва скошаны ў бок вешчуна. Нос буйны, унізе трошкі загнуты, каля ноздраў і на шчоках глыбокія маршчыны. Галава непакрытая, кароткія валасы спадаюць на лоб, адкрываючы лысіну. Іканаграфічна выява Іосіфа падобная на старабеларускія партрэты і разам з тым нагадвае партрэт Лукаса Кранаха Старшага[16].

У левай частцы кампазіцыі на пярэднім плане ўкленчыў вяшчун, які ўвасабляе сабою Захад. На ім ярка–чырвоная мантыя з гарнастаевым каўняром і такім жа сподам. Яго футравы галаўны ўбор з залатым абручом пакладзены на карычневы пазём перад нагамі Богамаці. Ён далікатна дакранаецца губамі да ручкі дзіцяці–Хрыста, асцярожна падтрымліваючы яе складзенымі рукамі. Стан вешчуна засяроджаны, з глыбокім унутраным пачуццём шанавання і веры. Яго поза застылая, спакойная ў адрозненні ад вешчуна–азіята, у якім сканцэнтраваны ўнутраная сіла і экспрэсія, выражаныя тым, што фігура паказана амаль франтальна, а галава павернута ў профіль.

За ім стаіць вяшчун–маўр, увасабляючы сабой Афрыку. (На жаль, твар яго цалкам страчаны.) На галаве блакітна–бялёсы цюрбан, адзенне ў выглядзе мантыі ізумрудна–зялёнае, паверх накінуты масіўны залаты ланцуг. У руках ён трымае залаты сасуд сферычнай формы з вітой ножкай. З–за яго спіны выглядае даўганосы вусаты слуга ў мудрагелістай шапцы (яго можна палічыць за данатарскую выяву).

Пейзажны фон у алтарнай карціне даволі сціплы, але сімвалічна зразумелы. У цэнтры над галавой Богамаці на фоне блакітнага неба драўляная пабудова — канструкцыя прамавугольнай формы, якая нагадвае шопу, накрытую саломай. Яна мае афарбоўку вохрыстых колераў. Праз уваход бачна напаўразбураная цагляная сцяна, праз якую прарастае магутнае дрэва з зялёнай кучаравай кронай. З аднаго боку, тут паказана месца, дзе нарадзіўся Бог–

чалавек: звычайны хлеў і яслі з саломай і дзвюма галовамі жывёл паміж Богамаці і вешчуном. Сімвалічны ж сэнс гэтага пейзажу азначае, што з нараджэннем Хрыста пачынаецца Новы Запавет; таму праз гэты сімвал аджыўшага Старога Запавету (напаўразбуранай цаглянай сцяны) прарастае магутнае маладое дрэва. Уверсе над дрэвам ззяе яркая залатая віфлеемская зорка ў арэоле залатых промняў.

У аснову зместу абраза пакладзена сведчанне Евангелля ад Матфея аб вешчунах, якія прыйшлі ў Віфлеем пакланіцца дзіцяці–Хрысту: "I вось зорка, якую бачылі ўсе на ўсходзе, ішла перад імі, нарэшце, прыйшла і спынілася над месцам, дзе было Дзіцё... I, увайшоўшы ў дом, убачылі Дзіця з Марыяю, Маці Яго, і, упаўшы, пакланіліся Яму, і, адчыніўшы скарбы свае, прынеслі Яму дары: золата, ладан і смірну"[17]. Лаканічную звестку Матфея пазней дапоўнілі царкоўныя і апакрыфічныя паданні. Раннехрысціянская літаратура лічыць радзімай вешчуноў Аравію, Клімент Александрыйскі назваў персідска–месапатамскі рэгіён. Арыген лічыў, што колькасць вешчуноў адпавядала колькасці дароў. Багасловы суадносілі іх з трыма асобамі Троіцы ці з траістым складам роду чалавечага. У эпоху вялікіх геаграфічных адкрыццяў вешчуны становяцца ўвасабленнем белай, жоўтай і чорнай рас, ці трох частак свету (Еўропы, Азіі, Афрыкі). На Захадзе ўсталяваліся іх імёны: Каспар, Балтазар, Мельхіёр[18]. Мошчы вешчуноў збераглiся ў Кёльнскім саборы, магчыма, таму "Пакланенне вешчуноў" было незвычайна папулярным у жывапісе Паўночнай Еўропы. Наўрад ці можна знайсці мастака XV—XVI стст. у Германіі ці Нідэрландах, які б не напісаў карціну на гэты сюжэт. У візантыйскім жа мастацтве (як і старажытнарускім), як правіла, паказваецца "Нараджэнне Хрыста", вешчуны з'яўляюцца бадай што ў XVII ст. ужо з Захаду.

Безумоўна, адтуль жа прыйшло "Пакланенне вешчуноў" і ў Дрысвяты. Паспрабуем выявіць, якая еўрапейская школа непасрэдна да гэтага прычынілася. У італьянскіх мастакоў сам момант пакланення дзіцяці часам прыцемнены раскошнымі карцінамі рыцарскіх партрэтаў з воінамі, слугамі на конях і вярблюдах. На Поўначы "Пакланенне вешчуноў" знайшло шырокае прызнанне ў арыстакратычных колах як прыдворная іканаграфія мадонны з дзіцем, у якой дамінуе матыў пакланення. У нідэрландскім жывапісе дзея адбываецца на фоне масіўных архітэктурных руін з прагніўшай страхой. На другім плане бачны прыгожы пейзаж. У першай трэці XVI ст. нідэрландскі жывапіс прымае "рамански" характар. Мастакі–раманісты звяртаюцца да Італіі, любімай тэмай антверпенскіх маньерыстаў стала "Пакланенне вешчуноў". Шматлюдныя сцэны сярод руін, выцягнутыя фігуры, багацце аксесуараў і адзення — характэрныя рысы іх карцін. Як прыклад можна назваць карціну Іоаса ван дэр Клеве для царквы ў Генуі (каля 1520 г.)[19]. Большай традыцыйнасцю адзначаюцца творы Яна Госарта. Аднак у першай палове XVI ст. няма звестак аб нідэрландскіх мастаках на тэрыторыі Вялікага Княства Літоўскага ці Польшчы. Толькі ў канцы стагоддзя ў Гданьску ўзнікае цэлая калонія выхадцаў з Фландрыі[20]. У свой час вучань Макса Дворжака Марыян Маралёўскі прапагандаваў

тэзіс аб нідэрландскіх сувязях у архітэктуры Вільні на прыкладзе касцёла св. Ганны. Наогул Маралёўскі даказваў самастойнасць віленскага мастацтва і сцвярджаў, што калі нашы мастакі і чэрпалі з еўрапейскіх крыніц, то з самых лепшых, галоўным чынам італьянскіх, фламандскіх і французскіх. З гэтай думкай можна пагадзіцца, аднак адносна сярэдзіны XVI ст. Што датычыць пачатку XVI ст., то больш цесныя сувязі ўсталяваліся з Цэнтральнай Еўропай.

Студэнты і магістры з Літвы і Русі вучыліся ў Празе ўжо ў XV ст. (так што пражскі перыяд дзейнасці Скарыны невыпадковы), а з пачатку XVI ст. імёны іх можна знайсці ў аналах вышэйшых школ Германіі (Вітэнберг, Грэйфсвальд, Росток, Базель). Рэнесансавы кандацьер Міхал Глінскі прабыў 12 год за мяжой, служыў пры двары Альбрэхта Саксонскага, змагаўся ў Італіі ў войсках імператара Максіміліяна I, стаў там каталікам. Мікалай Радзівіл, якому Жыгімонт I загадаў пабудаваць касцёл у Дрысвятах, ведаў некалькі моў, выконваў даручэнні караля пры двары Максіміліяна ў Вене, там жа атрымаў тытул князя Свяшчэннай Рымскай імперыі.

Вядомы факты прысутнасці нямецкіх мастакоў у Вільні і Кракаве. Напрыклад, Якуб Бінк, вучань Дзюрэра, працаваў на мяжы XV і XVI стст. у Любеку, Антверпене і Вільні, Ганс Зюс з Кульмбаха (каля 1480—1522 гг.) у 1511, 1514, 1516 гг. — у Кракаве. Вучні Дзюрэра і Кранаха Крыспін Геррант і Грэгор Пенч былі ў Кралеўцу, які геаграфічна і эканамічна асабліва звязаны з Вільняй.

Звярнуўшыся да трактоўкі "Пакланення вешчуноў" нямецкай школай, мы ўбачым скарочаную рэдакцыю сюжэта з нешматлікімі дзеючымі асобамі, чым характэрны і дрысвяцкі абраз. Гэты лаканізм кампазіцыі можна бачыць ужо ў Конрада Вітца і фон Зюста, дзе не паказаны нават св. Іосіф. У гравюры Шангаўэра размяшчэнне і паказ дзеючых асоб набліжаюцца да дрысвяцкай кампазіцыі[21]. Адзін з каралёў стаіць на каленях, нахіліўшыся да ножкі дзіцяці, шапка яго ляжыць каля ног; вышэй стаіць другі кароль, злева ад яго — маўр. Справа, за Марыяй — Іосіф, які абапіраецца на посах. Фон спалучае драўляныя будынкі і руіны. Можна знайсці асобныя падобныя элементы ў гравюрах Ганса Бальдунга Грына (1484/85—1545) да кнігі "Сад замкнёны ружанца Марыі" (Нюрнберг, 1505), які ў 1503—1507 гг. працаваў у майстэрні Дзюрэра адначасова з Гансам Зюсам; яму належыць алтар Трох вешчуноў у Гале (каля 1507 г.)[22].

Аднак найбольш блізкія аналогіі да дрысвяцкага абраза мы бачым у Лукаса Кранаха (1472/73—1553), які з 1502 г. амаль бязвыезна жыў у Вітэнбергу. Да 1520-х гадоў кранахаўскі стыль сфарміраваўся, тады ж творчасць самога мастака змешваецца з масай маляўнічай прадукцыі яго вучняў. Гісторыкі мастацтва характарызуюць карціны Кранаха як сплаў прыдворнага рэнесансу і народнай казачнасці. З яго майстэрні выйшла вялікая колькасць паўтораў, часам прызначаных для пасылкі ў выглядзе падарункаў нават за межы Германіі.

Л. Кранах не раз звяртаўся да сюжэта "Пакланенне вешчуноў", найбольш удалай лічыцца карціна з

Гале (каля 1514 г.). Да дрысвяцкага абраза бліжэй больш позняя карціна, што захоўваецца ў Наўмбургу (пасля 1518 г.). Кампазіцыйнае падабенства вельмі вялікае, аднак гэта зусім не сведчыць, што дрысвяцкі абраз выйшаў з майстэрні Кранаха. В. Шадэ адзначае важную рысу кранахаўскіх твораў: "Яго карціны простыя і лёгка запамінаюцца, уражваюць больш, чым некаторыя больш глыбокія шэдэўры"[23]. Магчыма, гэтая запамінальнасць і знайшла паўтор у кампазіцыі дрысвяцкага "Пакланення". Аднак тып твару Марыі зусім не падобны на кранахаўскі — з вузкімі раскосымі вачыма, вострым падбародкам і крыху салодкай усмешкай. Некаторыя рысы твару дрысвяцкай Марыі нагадваюць дзюрэраўскіх мадоннаў. Пры жаданні можна знайсці нямала кампазіцыйных і іканаграфічных элементаў, якія пераклікаюцца з графікай і жывапісам паўночнанямецкага рэнесансу; разам з тым немагчыма прыпісаць дрысвяцкі абраз ні аднаму з вядомых майстроў, у тым ліку і Зюсу з Кульмбаха. У дрысвяцкім абразе няма падкрэсленай нямецкай "скульптурнасці" твараў, рысы змякчаныя, славянскія; няма грубаватай манернасці, характэрнай для кранахаўскай майстэрні[24]. Думаецца, яго выканаўца ведаў не толькі нямецкі рэнесансавы жывапіс, але таксама і беларускі іканапіс таго часу. Хутчэй за ўсё мы тут маем твор невядомага віленскага мастака першай паловы XVI ст.

44. Лукас Кранах Старэйшы. «Пакланенне вешчуноў». Каля 1513—1514 гг. Наўмбургскі сабор (Германія)

1 Из истории философской и социальной мысли Белоруссии. Мн., 1973. С. 161.

2 Абраз паступіў з в. Дрысвяты Віцебскай вобласці. Знойдзены і прывезены ў МСБК ІМЭФ АН Беларусі ў час навукова-пошукавай экспедыцыі № 28 (1977) В. В. Церашчатавай (КП–269, Ж–70).

3 Hedemann Otton. Historia powiatu Brasławskiego. Wilno, 1935.

4 АВАК. Вильна, 1908. Т. 33. С. 20.

5 Дзяржаўны гістарычны архіў Літвы (далей — ДГА Літвы), ф. 694, воп. 1, спр. 3970.

6 "Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowianskich" (Warszawa, 1881. T. 2) паведамляе, што драўляны касцёл перабудаваны ў 1725 г. ксяндзом Рудамінаю.

7 ДГА Літвы, ф. 694, воп. 1, спр. 3352, л. 1.

8 Некаторыя гісторыкі выводзілі назву "Дрысвяты" ад уніяцкага касцёла на востраве пад назвай "Тры Свяціцелі" (гл.: Brensztejn M. Z archeologii litewskiej // Świat. 1908. N 21. S. 11).

9 ДГА Літвы, ф. 694, воп. 1, спр. 3505, л. 172.

10 Такое тлумачэнне герба належыць А. Ю. Хадыку.

11 Korona Polska... / Przez X. Kacpra Niesieckiego. Lwów, 1743. T. 4. S. 72.

12 Музей старажытнабеларускай культуры: Каталог экспазіцыі. Мн., 1983. С. 93, 95.

13 Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. Мн., 1986. Т. 1. С. 203.

14 Хімічныя аналізы зроблены ў вытворчым аб'яднанні "Белрэстаўрацыя" Міністэрства культуры БССР М. М. Цэйтлінай.

15 Абраз раскрыты ў вытворчым аб'яднанні "Белрэстаўрацыя" Міністэрства культуры БССР у 1977—1979 гг. А. Шпунтам і П. Журбеем.

16 Шаде Вернер. Кранахи — семья художников. М., 1987. С. 408; Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. Мн., 1980. № 121, 122.

17 Евангелле ад Матфея, 2, 1—12.

18 Мифы народов мира. М., 1987. Т. 1. С. 243.

19 Ałpatow Michael. Die Dresdner Galerie. Alte Meister. Dresden, 1966.

20 Malarstwo Polskie. Gotyk. Renesans wczesny. Manieryzm. Warszawa, 1966. S. 33.

21 Hutt Wolfgang. Deutsche Malerei und Grafik der fruhburgerlichen Revolution. Leipzig, 1973. S. 60.

22 Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. М., 1972. С. 183.

23 Шаде Вернер. Кранахи — семья художников. С. 77.

24 Заслугоўвае ўвагі як параўнальны матэрыял да дрысвяцкага абраза алтарны жывапіс Кракава, дзе, дарэчы, адчуваецца пэўны ўплыў школы Кранаха. Некаторыя падобныя дэталі (круглы твар Марыі, становішча рук Марыі, дзіцяці, форма німбаў) можна адзначыць, напрыклад, на вятыўным абразе Крыштофа Шыдлавецкага "Св. Анна ўтраіх" (1519).

В. Дз. Гаршкавоз

Рэнесансавыя матывы нясвіжскіх роспісаў XVIII ст.

Аксіёмаю для мастацтвазнаўцаў павінна быць усведамленне таго, што людзі заўсёды могуць выконваць усё, што хочуць, і не могуць рабіць толькі таго, што не ляжыць у кірунку іх волі.

В. Варынгер[1]

Разгляд рэнесансавых матываў у барочным роспісе XVIII ст. Нясвіжскага езуіцкага храма з'яўляецца істотным у культуралагічным аспекце. Гэты падыход дазваляе высветліць сувязь розначасовых і рознастылёвых пластоў мастацтва Беларусі.

Агульнавядома, што культура барока народжана познім рэнесансавым мастацтвам і храналагічна працягвае яго. У нясвіжскім роспісе такой вонкавай храналагічнай сувязі з рэнесансам няма, але прысутнічае больш складаная кантамінацыя рэнесансавых матываў з XVI у XVIII ст. Гэты працэс з'яўляецца арганічным і грунтоўным, бо, відавочна, мае ў сваёй аснове прычыны эстэтычнага філасофскага характару.

Як мяркуе гісторык філасофіі А. Ф. Лосеў, складанасць аналізу Адраджэння — у несфармуляванасці прынцыпу даследавання дадзенага тыпу культуры. Асаблівасць Рэнесанса бачыцца вучонаму ў спалучэнні гуманістычных тэндэнцый з неаплатанічнымі поглядамі на свет і чалавека[2].

У агульнай карціне свету чалавек уяўляў сябе даволі прагматычна і

рацыяналістычна, але ў той жа час уласнае існаванне не адрываў ад трансцэндэнтнай боскай ідэі. Калі сярэднявечны мастак спрабаваў у сваёй творчасці спасцігнуць гэтую ідэю як прасвятленне, то майстра Адраджэння асэнсоўваў яе рацыянальна. Такі падыход нарадзіў новы метад мастацкай працы. Прадстаўнік Адраджэння імкнуўся стварыць свой свет, узняцца над прыродаю, быццам адчуваў сябе Богам–тварцом.

У кампазіцыях узнікаюць новыя гарады, нябачаная архітэктура, асобыя людзі. Гэтыя тварэнні — вынік мастацкага вымыслу, які набліжаецца, напрыклад, да выдуманага таварыства ў "Дэкамероне" Бакачыо альбо храмаў у творах Рафаэля.

Безумоўнасць боскага промыслу, боскага будаўніцтва, вечнага ў часе, і творчая дзейнасць мастака быццам пачынаюць спаборнічаць адно з другім. Такі светапогляд быў акрэслены А. Ф. Лосевым як "матэрыялістычны ідэалізм". Ён якраз і грунтуецца на неаплатанічным бачанні свету. Гэта філасофская аснова жывіла культуру ў наступныя два стагоддзі. Але з часам значна ўзрастала супрацьвага рацыяналізму.

У храмавай культуры Беларусі XVII—XVIII стст., нягледзячы на супрацьдзеянне рацыяналізму, неаплатанічная традыцыя вызначала характар мастацтва і была даволі ўстойлівай да сярэдзіны XIX ст. Але трэба мець на ўвазе, што такая традыцыя ўяўляла сабою быццам скразную лінію развіцця еўрапейскай культуры ад антычнасці, сярэднявечча да Рэнесанса, барока і класіцызму.

Дадзеная асаблівасць культавага мастацтва XVII—XVIII стст. дала магчымасць шэрагу даследчыкаў пісаць аб "гатызіруючым барока", супадзенні Рэнесанса і барока ў Беларусі, нават замене функцый Рэнесанса стылем барока і г. д.

Нясвіжскі храм з'явіўся якраз на сумежжы Адраджэння і барока ў канцы XVI ст., а інтэр'ер яго ствараўся ў сярэдзіне XVIII ст., перыядзе, калі рознастылёвыя напрамкі ўжо разрывалі сістэму барока[3].

Фундатарам перабудовы і аздаблення храма XVIII ст. быў Міхаіл Казімір Радзівіл (Рыбанька) і яго жонка Урсула Радзівіл. Яны пачыналі справу, помнячы аб заснавальніку храма Мікалаі Хрыстафоры Радзівіле (Сіротцы) і яго жонцы, народжанай Вішнявецкай, як і княжна Урсула. Аб гэтым сведчаць надпісы, выгравіраваныя на каменных плітах у алтары Нясвіжскага касцёла[4]. Такім чынам, у самой гісторыі храма можна знайсці тое далучэнне да эпохі Рэнесанса, якое потым адаб'ецца ў яго ідэалагічнай і іканаграфічнай праграмах.

Ідэя выратавання верай была асноўнай пры мураванні і аздабленні храма, але ў XVIII ст. яна ўключыла яшчэ і ідэю выратавання роду Радзівілаў. Пабудова на той час ужо была склепам–маўзалеем нясвіжскай лініі роду Радзівілаў.

Роспіс помніка ў цэлым уяўляе сабою ілюстрацыю пэўных строф гімнаў "Перад свяшчэнным сакраментам" (яго аўтарам дапушчальна лічыцца Фама Аквінскі) і "Гэта хлеб анёлаў". Вершаваныя строфы і спасылкі на кнігі Бібліі змешчаны ў картушах кампазіцый фрэсак — так, відавочна, праступае сярэднявечная традыцыя сувязі слова і выявы. Але гэтае спалучэнне не носіць сімвалічны характар. Словы адпавядаюць сюжэтам, якія алегарычна каменціруюць адну з галоўных тэалагічных дактрын, звяза-

45. Фрэска "Святая Радзіна". 1753 г. Нясвіж. Фарны касцёл

ную з еўхарыстычным пераўтварэннем цела Хрыста ў свяшчэнны хлеб–сакрамент.

Магчымасць не сімвалічнага, а алегарычнага тлумачэння складаных тэалагічных паняццяў упершыню з'явілася ў эпоху Адраджэння. Барока працягнула алегарычны пачатак мастацтва Рэнесанса. Паколькі сэнс і выява спалучаюцца ў алегорыі больш умоўна, чым у сімвале, аб'яднанне ўсіх сюжэтаў роспісаў забяспечваецца агульнай ідэйнай задумай цыкла і грунтуецца на слове, якое ўдасканальвае сэнс.

Гістарычны час сюжэта кампазіцый праз алегорыю суадносіцца з вечным светам боскіх сутнасцей — ідэй. Гэта адпавядае традыцыі неаплатанізму. Чытанне алегорыі, укладзенай у сюжэты, магло адбывацца па–рознаму. У межах XVIII ст. захоўваюцца рэнесансавыя акцэнты — у сюжэтах падкрэсліваецца іх гістарычнасць і тое, што дзеянне адбываецца як прэцэдэнт. Напрыклад, рытуал, які бачыцца ў сцэне "Ахвярапрынашэнне Аўраама", — не толькі гістарычна–біблейская падзея, але і першаўзор, так званы свяшчэнны прэцэдэнт падобных падзей, выкананне якіх магчыма па–за часам, заўсёды. Тое самае датычыцца кампазіцый роспісу "Ecce Homo", "Ecce Mater", "Святая Радзіна", якія знаходзяцца ў трансепце касцёла. Алегорыя ў сцэнапісе павінна быць не толькі абстрактным, ідэйным сэнсам, але і нейкім іканаграфічным знакам. Менавіта ў іканаграфіі сюжэтаў можна знайсці зварот да рэнесансавых традыцый. Пано "Ах-

вярапрынашэнне Аўраама" распрацавана ў іканаграфічным напрамку балонскай італьянскай школы, падрыхтаванай познім Адраджэннем[5].

Кампазіцыя "Святая Радзіна" выканана ў ракурсе, якім карыстаецца ў карцінах на дадзеную тэматыку вядомы мастак Рэнесанса Рафаэль. Н. Смольская, што разглядае іканаграфічны рух гэтага сюжэта ад Рафаэля, Веранеза праз Эль Грэка да Рубенса, прыходзіць да высновы, што барочныя кампазіцыі паводле Рубенса сваімі каранямі ўзыходзяць да Адраджэння[6]. Немаўлятка тут у разгорнутых пялёнках, і да яго звернуты Маці Божая і Іосіф. Пейзаж з'яўляецца раўнапраўнай часткай эмацыянальнага строю фрэскі. Дзеянне адбываецца на першым плане, а прыроднае асяроддзе стварае фон. Кампазіцыя твора гарманічна спалучае ў сабе элементы пазачасавага і бытавога існавання чалавека. Гэтае матэрыяльнае ўвасабленне ідэі нараджэння і пакланення немаўлятку Хрысту адпавядае духу Адраджэння, і нават прырода, якая адыгрывае даволі актыўную ролю ў дадзенай кампазіцыі, па-рэнесансаваму велічная і касмічная.

Майстры Адраджэння часта звярталіся да паказу ўзорнага, ідэальнага чалавека, які існуе ў ідэальным узорным горадзе. Прынамсі, той горад фантазійна ствараўся як асяроддзе для такога ж чалавека. Мастак праектаваў і чалавека, і архітэктуру горада, у якім яго ідэалу трэба было жыць. Але роля мастака-творцы гэтым не вычэрпвалася — ён праектаваў і агульны лад жыцця. Гераічны тытанізм быў асновай эпохі Адраджэння і таму менавіта такі ўсемагутны герой паўставаў на палотнах мастакоў.

"Ecce Homo", "Ecce Mater" — дзве супрацьлеглыя кампазіцыі трансепта Нясвіжскага храма. Яны блізкія і па сэнсу: у цэнтры абодвух пано прадстаўлены Хрыстос і Маці Божая як магутныя постаці, пакутуючыя за ўвесь чалавечы род.

Іканаграфія Хрыста ў фрэсцы "Ecce Homo" падобная да іканаграфіі святога Себасцьяна італьянскіх мастакоў Адраджэння. Акрамя таго, у гэтай кампазіцыі асаблівую цікавасць уяўляе фігура ўкленчанага чалавека на першым плане. Ён у плояным каўняры-фрэзе, чорных калютах (нагавіцах) і вомсе (камізэльцы). Звычайны натоўп сцэны "Ecce Homo" ператварыўся ў некалькі іншую па зместу групу. Фігура ў плояным каўняры нагадвае па сваім строі прадстаўніка эпохі XVI ст. Прыкладна такое ж адзенне маюць Радзівілы XVI ст. (і сярод іх заснавальнік храма Мікалай Хрыстафор (Сіротка) на сваіх партрэтах). Блізкага падабенства чалавека ў фрэзе з гравюрным партрэтам Сіроткі не назіраецца. Але паказальная сама ідэя адлюстравання ў роспісе храма постаці, якая каецца перад пакутнікам Хрыстом[7].

Фундатар храма Радзівіл (Сіротка) сам быў пратэстантам, які раскаяўся і стаў каталікам. У сваім апісанні падарожжа ў Палесціну ён невыпадкова піша даволі падрабязна пра крыжовы шлях, па якім праходзілі паломнікі ў Іерусаліме. Гэтыя святыя месцы пакутаў Хрыста належалі розным канфесійным установам: праваслаўным, каталіцкім, мусульманскім і г. д. Арку "Ecce Homo" апякалі каталікі[8]. Сіротка ў Дыярыушы падарожжа ўказвае, што "капліцу з алтаром, пад якім калона Improperii, маюць абісінцы альбо

мурыны (негры)"[9]; гэтую калону можна бачыць у нясвіжскім роспісе.

Сувязь постаці Сіроткі на фрэсцы і апісанне яго ў Дыярыушы пацвярджаецца і яшчэ адным фактам — агульнай праграмай шанавання памяці М. Х. Радзівіла і яго жонкі, якая назіраецца ў двухкаменных алтарах і надмагіллях Сіроткі, яго жонкі (не захавалася) і сына ў трансепце[10]. Сюды ж далучаюцца і роспісы сцен, якія быццам працягваюць тэматыку Сіроткі над левым алтаром і надмагіллямі бацькі і сына і адпавядаюць памяці шанавання яго жонкі над правым алтаром і яе надмагіллем. Кампазіцыя "Ecce Homo" мае сэнсавую еднасць з фрэскай "Ecce Mater" на супрацьлеглай сцяне. Маці Божая прымае пад сваю апеку прадстаўнікоў роду чалавечага. Яна стаіць у рост, а пад яе разгорнутым плашчом — укленчаны натоўп. Іканаграфія кампазіцыі з'яўляецца варыянтам "Мадонны Мізэрыкордыя" жывапісу Адраджэння. Даследаванням гэтай праблематыкі прысвяціў сваю працу старэйшы вучоны Львова Мечыслаў Гембаровіч[11]. Ён перакананы, што іканаграфічнай асновай сюжэта з'яўляюцца творы XVI—XVII стст., але сам сюжэт апекі Маці Божай атрымаў шырокае распаўсюджанне на Беларусі ў першай палове — сярэдзіне XVIII ст. Трэба адзначыць, што ў сцэнах "Ecce Mater", "Ecce Homo" захоўваецца асноўная тэндэнцыя жывапісу Адраджэння, які імкнецца затрымаць нейкае абсалютнае імгненне.

Такім чынам, кампазіцыі трансепта касцёла ў сваім іканічным асэнсаванні звяртаюцца да матываў Рэнесанса. Нясвіжскі мастак, перапрацоўваючы дадзеную яму тэму, выконвае ўласны твор метадам цытавання. Ён звяртаецца да падобных карцін іншых мастакоў. Як мы вышэй высветлілі, у асноўным гэта маглі быць кампазіцыі мастакоў XVII ст., арыентаваныя на рэнесансавыя традыцыі[12].

1 Worringer W. Formprobleme der Gothik. München, 1927.

2 Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.

3 Paszenda J. Kościół Bożego Ciała w Nieswieżu // Kwartalnik architektury i urbanistyki. 1976. T. 21, z. 3. S. 204—216.

4 Гаршкавоз В. Да пытання аб мастацкіх асаблівасцях інтэр'ера фарнага касцёла Нясвіжа // Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 31.

5 Звяртаем увагу на кампазіцыю "Ахвярапрынашэнне Аўраама" мастака-балонца Марціна Альтамонтэ, які працаваў у Рэчы Паспалітай (Торунь, Музей дыяцэзіі).

6 Смольская Н. К вопросу о создании П. П. Рубенсом эскиза "Поклонение пастухов" // Сообщение Государственного Эрмитажа. Л., 1987. Вып. 52. С. 6—8.

7 На гэтую постаць звяртаў увагу Ю. В. Хадыка (гл.: Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. С. 38).

8 Пальмов Н. Последование святых страстей Господних в древней Иерусалимской церкви // Руководство для сельских пастырей. М., 1904. Т. 1. С. 309—319.

9 Radziwiłł M. K. zw. Sierotka. Peregrinacja abo Pielgrzymowanie do Ziemi swietej. Wrocław, 1847. S. 70.

10 Праграму растлумачыў польскі даследчык Т. Бернатовіч (гл.: Biuletyn historyi sztuki. P. 11. 1990. № 3—4. S. 227—250).

11 Gębarowicz M. Mater Misericordiae. Pokrow—Pokrowa. Wrocław; Warszawa, 1986.

12 Паколькі ў артыкуле аб мастацкіх асаблівасцях інтэр'ера фарнага касцёла Нясвіжа былі адзначаны некалькі этапаў стварэння роспісу храма, то мы і маем на ўвазе тыя кампазіцыі, якія адрозніваюцца ад роспісу купала (гл.: Гаршкавоз В. Да пытання аб мастацкіх асаблівасцях інтэр'ера фарнага касцёла Нясвіжа // Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. С. 24—30).

Ул. А. Александровіч

Шляхі развіцця партрэта ў сярэдневяковым жывапісе Украіны і Беларусі

У сярэдневяковым жывапісе Украіны і Беларусі тэма партрэта не належала да галоўных і не магла прэтэндаваць на тую ролю, якую ёй давялося адыграць у мастацтве новага часу — XVII—XVIII стст. Але ў той жа час яна не з'яўлялася другараднай з'явай сярэдневяковага жывапісу. Месца партрэта ў мастацкай творчасці ўкраінскага і беларускага сярэдневякоўя вызначалася вобразнай сістэмай, выпрацаванай візантыйскай эстэтыкай[1]. Нягледзячы на тое што ў параўнанні з вышэйшымі каштоўнасцямі партрэт займаў у візантыйскай эстэтыцы адно з апошніх месцаў, яму надаваліся вельмі важныя дыдактычныя функцыі, што рабіла партрэт неад'емнай і значнай складаемай часткай сярэдневяковай мастацкай культуры. З прыняццем хрысціянства гэта традыцыя пашырылася на землях Кіеўскай Русі і стала той асновай, на якой ішла распрацоўка партрэтнай тэмы ў мастацтве ўкраінскіх і беларускіх земляў.

Пры несумненнай уласнай гістарычнай і мастацкай каштоўнасці спадчына сярэдневяковага партрэтнага жывапісу мае таксама важнае значэнне ў якасці таго падмурка, на якім у XVI ст. пачалося станаўленне свецкага партрэта. Таму невыпадковая вялікая цікавасць даследчыкаў украінскага і беларускага партрэта новага часу да праблем развіцця сярэдневяковага партрэтнага жывапісу. На Украіне да іх звярталіся П. А. Бялецкі і П. М. Жалтоўскі, у Беларусі — М. С. Кацар. Але малая колькасць ацалелых помнікаў і адрывістасць звестак аб сярэдневяковым партрэце ў пісьмовых крыніцах не даюць поўнай карціны яго развіцця. У выніку сярэдневяковы партрэт і сёння застаецца загадкавай з'явай культурнага мінулага Украіны і Беларусі.

П. М. Жалтоўскі прызнае наяўнасць мясцовай традыцыі, "не яснай для нас з-за адсутнасці ацалелых помнікаў", але галоўную ролю ў станаўленні і развіцці свецкага партрэтнага жывапісу на Украіне ён аддае ўзорам заходнееўрапейскага рэнесансавага партрэта[2]. П. А. Бялецкі ў абодвух варыянтах сваёй працы надае ўкраінскаму сярэдневяковаму партрэту значна большую ўвагу, але прытым фактычна выводзіць генезіс украінскага свецкага партрэта з польскага партрэтнага жывапісу XVI ст[3]. Адзначаныя П. М. Жалтоўскім і П. А. Бялецкім моманты, несумненна, адыгралі сваю ролю ў гісторыі ўкраінскага партрэтнага жывапісу, але іх трактоўка ні ў якой ступені не адпавядае сапраўднаму значэнню гэтых момантаў у гісторыі ўкраінскага партрэта. Гэтак жа не адпавядае працэсу развіцця беларускага партрэтнага жывапісу спроба М. С. Кацара ўбачыць свецкі партрэт ужо ў беларускім мастацтве XV ст[4].

Пры ўсёй розніцы падыходаў названых аўтараў да праблем партрэтнага жывапісу ўкраінскага і беларускага сярэдневякоўя іх аб'ядноўвае агульнае імкненне скласці адзіны непарыўны ланцужок помнікаў, кажучы тэрміналогіяй памінальных запісаў, "ад Адама і да сяго дня".

7. Зак. 253

Калі для ўкраінскіх земляў, дзе ўсё ж вядомы некалькі арыгінальных помнікаў і шэраг пісьмовых звестак, такая спроба малавыніковая (аб чым сведчыць вопыт П. А. Бялецкага і П. М. Жалтоўскага), дык для Беларусі, дзе зусім не збераглiся такога роду помнікі, а пісьмовыя сведчанні надзвычай скупыя, такі падыход непрымальны. Увогуле, само па сабе збіранне фактаў па летапіснаму прынцыпу не можа вытлумачыць мастацкі працэс. Задача даследчыка заключаецца не столькі ў зборы саміх фактаў, колькі ў тым, каб расставіць іх на ўласныя месцы і рэканструяваць на гэтай аснове мастацкія працэсы, што знайшлі сваё адлюстраванне ў гэтых фактах. Такая задача, вядома, не можа быць вырашана тымі метадамі, якія выкарыстоўваліся раней. Адзіны магчымы шлях — разгляд наяўных помнікаў і звестак у шырокім гісторыка-культурным аспекце, у святле перамен, якія адбываліся ў гістарычным лёсе ўкраінскіх і беларускіх земляў на працягу доўгага гістарычнага перыяду — з часоў Кіеўскай Русі і да XVI ст. Агульнасць гістарычнага лёсу і шляхоў развіцця Украіны і Беларусі вызначыла значную тоеснасць эвалюцыі мастацтва абодвух народаў і, у прыватнасці, агульнасць эвалюцыі іх партрэтнага жывапісу. Але, натуральна, распрацоўка тэмы не скрозь ішла па адной зададзенай схеме. Агульным быў сам накірунак развіцця. Канкрэтныя ж праявы агульнай тэндэнцыі заўсёды мелі выключна індывідуальны характар, які вызначаўся гісторыка-культурным параметрам таго асяроддзя, у якім узнік той ці іншы твор.

Першымі партрэтнымі выявамі, з якімі пазнаёмілася Кіеўская Русь яшчэ да станаўлення ў поўным аб'ёме ўласнай дзяржаўнасці, былі, несумненна, грашовыя знакі з партрэтнымі адбіткамі. У гэтай сувязі, верагодна, невыпадковы той факт, што самымі старажытнымі вядомымі нам партрэтамі, якія выканалі на землях Кіеўскай Русі, з'яўляюцца выявы князя Уладзіміра Вялікага на яго залатніку і сярэбраніку[5]. Нават калі гэта не самыя першыя партрэтныя выявы, якія ўзніклі на Русі, усё ж не падлягае сумненню выключная важнасць грашовых знакаў Уладзіміра ў зацвярджэнні партрэта ў якасці пэўнага факта мастацкага жыцця маладой Кіеўскай дзяржавы.

Паказальна не толькі з'яўленне ўласных грошай з выявай князя ў час Уладзіміра, але і ўзнікненне да канца яго панавання вядомай фрэскі з выявай княскай сям'і ў Кіеўскім Сафійскім саборы. Як аргументавана сцвярджае М. М. Нікіценка, фрэска адлюстроўвае першае асвячэнне храма 4 лістапада 1011 г., дакладней — урачысты ўваход у храм мітрапаліта з духавенствам (прадстаўлены ў цэнтральнай, страчанай частцы кампазіцыі) і княскай сям'ёй[6]. Як неаднойчы адзначалася, гэта гістарычная партрэтная сцэна не мае прамых аналогій у сусветным мастацтве. Яе вызначае, з аднаго боку, несумненная сувязь з візантыйскай традыцыяй, а з другога — настолькі ж несумненная свабода інтэрпрэтацыі гэтай традыцыі. Свабода, што зводзіць візантыйскі элемент да ролі першапачатковага імпульсу, з якога ўзнікае твор наскрозь арыгінальны. Апошняе, як паказвае аналіз помнікаў, з'яўляецца галоўнай асаблівасцю ўсяго кіеўскага партрэтнага жывапісу XI ст.

Сафійская партрэтная фрэска — важкае сведчанне таго, як хутка

партрэт прывіўся ў Кіеўскай дзяржаве, як арганічна ўвайшоў у сістэму яе мастацкай культуры. Яскравы прыклад — і сведчанне летапісца Нестара аб стварэнні па загаду Яраслава Мудрага абраза яго забітых братоў Барыса і Глеба, каб тыя, хто бачыў абраз гэты, "акы самых зряще"[7]. У дадзеным выпадку мы маем справу з пасмяротным партрэтам–абразам, які ўяўляе сабой яшчэ адзін від партрэтнага адлюстравання ў кіеўскім мастацтве XI ст.

Шырокае распаўсюджанне партрэта ў візантыйскай кніжнай мініяцюры, натуральна, таксама знаходзіла водгук у мастацтве Кіеўскай Русі. Ім з'яўляецца вядомая выява князя Святаслава Яраслававіча з сям'ёй у "Ізборніку Святаслава" 1073 г. Сувязь з візантыйскай традыцыяй тут несумненная. У Візантыі такім чынам адлюстроўвалася імператарская сям'я, на іншых заказчыкаў дадзены тып адлюстравання распаўсюдзіўся значна пазней, таму прататып княскай мініяцюры ў "Ізборніку" вельмі паказальны. В. Д. Ліхачоў убачыў тут парушэнне візантыйскага этыкету[8]. Але ж яго можна было б прызнаць толькі ў тым выпадку, калі б кіеўскі князь з'яўляўся васалам візантыйскага імператара. Таму калі "несаблюдзенне атыкету" ў мініяцюры прысутнічае, то толькі з "пункту гледжання візантыйскага імператара". Ужо сам выбар Святаславам Яраслававічам узору для свайго адлюстравання сведчыць аб тым, што ён ставіў сябе нікольկі не ніжэй за візантыйскага імператара. Пра тое, што партрэт не быў унікальнай з'явай у кніжнай мініяцюры Кіеўскай Русі XI ст., гаворыць выява князя Яраполка Ізяслававіча і яго жонкі і маці ў мініяцюрах Трырскага Псалтыра. Побач з элементамі візантыйскай іканаграфічнай традыцыі ў партрэтных мініяцюрах Псалтыра бачна сувязь з заходняй мастацкай традыцыяй, якая зазнала, між іншым, моцны візантыйскі ўплыў. Гэта першае вядомае нам суіснаванне ўсходняй і заходняй традыцый у партрэтным жывапісе Кіеўскай Русі XI ст. пераканаўча растлумачыў В. Г. Пуцко[9]. Яно не толькі пацвярджае факт магчымага знаёмства кіеўскіх майстроў з заходняй партрэтнай традыцыяй, але і дапускае магчымасць далейшага выкарыстання яе вопыту на кіеўскай глебе. Паколькі ўсе названыя помнікі ўзніклі ў асяроддзі вялікакняскай сям'і, з першага погляду здаецца дзіўным, адасобленым паведамленне Кіева–Пячэрскага пацерыка аб тым, што ігумен Нікан (1077—1087/88) паказваў адлюстраванне Антонія і Феадосія Пячэрскіх візантыйскім іканапісцам, якія прыбылі ў Кіева–Пячэрскі манастыр[10]. Але ж партрэты Антонія і Феадосія прама пераклікаюцца са згаданым абразом Барыса і Глеба і тым самым арганічна ўваходзяць у сістэму кіеўскага партрэтнага жывапісу XI ст. Складанне культу сваіх святых было адной з актуальных задач не толькі царкоўнай, але і дзяржаўнай палітыкі Кіеўскай Русі. Над яе выкананнем працавалі і ў вялікакняскім асяроддзі, і ў асяроддзі тых культурных сіл, што групаваліся вакол Кіева–Пячэрскага манастыра. Апошнія, натуральна, развівалі культ сваіх падзвіжнікаў, адным са сродкаў распаўсюджання якога стала, трэба думаць, стварэнне абразоў з выявамі Антонія і Феадосія. Што згаданае ў пацерыку іх адлюстраванне не было адзінкавым, даказвае вядомая ікона Пячэрскай (Свенскай)

Маці Божай з Антоніем і Феадосіем, створаная, па меркаванню А. М. Аўчыннікава, у Кіеве ў канцы XI ст. і ўжо ў якасці святыні перанесеная ў 1288 г. у Свенскі манастыр пад Бранскам[11].

Кола помнікаў кіеўскага партрэтнага жывапісу XI ст., якія захаваліся, значна абмежаванае, але да нас дайшлі ўзоры ўсіх відаў партрэтных адлюстраванняў, якія існавалі ў кіеўскім жывапісе таго часу.

Аналіз як саміх помнікаў, так і пісьмовых сведчанняў наглядна дэманструе трывалае становішча і дастаткова шырокае распаўсюджанне жывапіснага партрэта ў кіеўскім асяроддзі. На жаль, усе даныя, якія мы маем, адносяцца да самога Кіева і няма пэўных указанняў на тое, ці атрымаў партрэт распаўсюджанне ў іншых мастацкіх цэнтрах Кіеўскай дзяржавы. Але такую магчымасць адкідваць не трэба, бо мясцовыя ўладары імкнуліся капіраваць звычаі велікакняскага двара.

Калі роля Кіева як велікакняскага цэнтра аслабла і ўзрасла моц удзельных княстваў, кіеўская традыцыя партрэта атрымала працяг у буйных феадальных цэнтрах, у тым ліку і на землях Паўднёва-Заходняй і Заходняй Русі. Распаду адзінай дзяржавы, бясспрэчна, адпавядаў і распад той цэласнай сістэмы партрэтнага жывапісу, якая была выпрацавана ў Кіеве ў XI ст. У новых гістарычных умовах партрэт таксама працярпеў своеасаблівае драбленне, ён ужо не мог існаваць у былым сваім характары, у сваёй старой функцыі. Напэўна, з гэтага вынікала звужэнне сферы распаўсюджання партрэта на землях Беларусі і Украіны.

У новых гістарычных умовах, калі беларускія і ўкраінскія землі ўваходзяць у склад Вялікага Княства Літоўскага, а Галіцкая Русь апынулася ў складзе Польскай Кароны, адбываецца істотная трансфармацыя партрэта. З аднаго боку, як бы захоўваецца кіеўская традыцыя — яе працягваюць віцебскі "вобраз Альгерда і яго жонкі ў царкве на алтары ў доўгім плашчы, грэчаскім спосабам выкананы"[12], і ктітарскі партрэт сына Альгерда, польскага караля і вялікага літоўскага князя Уладзіслава Ягайлы ў замкавай капліцы ў Любліне. Але гэта аддалены ўспамін. З другога боку, мы бачым паралельнае існаванне таго, што ўпершыню праявілася ў заходніх па свайму паходжанню мініяцюрах Трырскага Псалтыра. Пашырэнне сувязей беларускіх і ўкраінскіх земляў з Захадам стварыла перадумовы распаўсюджання, асабліва праз пасрэдніцтва Польшчы, заходняй партрэтнай іканаграфіі. Менавіта ёй у многім абавязаны сваім паходжаннем другі, конны партрэт Ягайлы ў капліцы Люблінскага замка[13].

Пранікненню заходняй партрэтнай іканаграфіі на Украіну і Беларусь спрыяла адсутнасць прынцыповай розніцы паміж заходняй і ўсходняй лініямі развіцця сярэдневяковага партрэта — па-першае; па-другое, наяўнасць значных кантактаў з Захадам Беларусі і Украіны, тэрыторыі якіх уваходзілі ў сферу ўзаемадзеяння праваслаўнага Усходу і каталіцкага Захаду. І што немалаважна, пасля падзення Візантыі ўсходняя лінія развіцця ўкраінскага і беларускага партрэта пазбавілася знешняй падтрымкі, таму, хаця яна і не згасла, сам ход гістарычнага развіцця Украіны і Беларусі вёў да таго, што ўзмацнялася новая лінія ў партрэце, якая выводзіла сваё паходжанне з заходнееўрапейскай ма-

стацкай традыцыі. Яе ўзмацненню спрыяла і тое, што частка мясцовай феадальнай знаці была зязана з заходнееўрапейскай культурнай традыцыяй ці сваім паходжаннем, ці сямейнымі сувязямі, ці меркантыльнымі альбо духоўнымі інтарэсамі.

Пранікненне заходняй партрэтнай іканаграфіі на ўкраінскія і беларускія землі ставіць пытанне аб канкрэтнай ролі заходнееўрапейскай мастацкай традыцыі ў далейшай эвалюцыі ўкраінскага і беларускага партрэта. Яе ўплыў быў вельмі істотным, але — і гэта трэба падкрэсліць з усёй адказнасцю — ён адыгрываў ролю амаль выключна як іканаграфічны ўзор. Адпаведна таму як кіеўскія майстры XI ст., запазычваючы візантыйскую іканаграфію, стварылі на яе аснове зусім арыгінальныя творы, майстры позняга сярэдневякоўя таксама абмежаваліся толькі выкарыстаннем распрацаваных заходнееўрапейскай мастацкай традыцыяй іканаграфічных схем. Інакш і не магло быць, таму што ажыўленне, персаніфікацыя ў пэўным творы іканаграфічнай схемы прынцыпова неперадавальныя, яны вызначаюцца індывідуальнасцю майстра, у канчатковым выніку — характарам таго гісторыка-культурнага асяроддзя, якое яго фарміравала і ў якім ён працаваў.

Таму трэба прызнаць зусім самастойны характар данатарскага партрэта заходнееўрапейскага іканаграфічнага зводу ў мастацтве Украіны і Беларусі. Такія помнікі нешматлікія, але па іх усё ж можна вызначыць выразную лінію развіцця жанру данатарскага партрэтнага адлюстравання[14]. На Украіне ля вытокаў гэтага накірунку партрэтнага жывапісу стаіць "Новазапаветная Троіца з данатарам" львоўскага паходжання першай паловы XVI ст.[15] Праўда, яна прадстаўляе ўжо зусім сталы варыянт адлюстравання мадэлі, у якім даволі выразна зафіксаваны індывідуальныя рысы, тады як у страчаных больш ранніх помніках, як і на адпаведным этапе развіцця заходнееўрапейскага партрэта, дамінавала не індывідуальнае, а надіндывідуальнае, якое ўхвалялася за найвышэйшую каштоўнасць. Развіццё данатарскага партрэта ішло шляхам нарастання індывідуальнага пачатку і паралельнага вызвалення індывідуума ад абавязковага ў сярэдневяковым данатарскім адлюстраванні аб'екта пакланення. У гэтым напрамку наступны крок сярод твораў львоўскага кола прасочваецца ў цэнтральным рэльефе алтара Гераніма Запалы ў Львоўскім кафедральным касцёле[16]. Тут выразна бачна пэўнае адасабленне данатара ад аб'екта пакланення — Запала прадстаўлены ўкленчаным як бы перад адлюстраваннем укрыжавання з прадстаячымі, такім чынам ён вынесены з гістарычнага асяроддзя самой падзеі, у той час як данатар з "Троіцы" змешчаны ў складках плашча Бога-бацькі. Аналагічная схема, пэўна, мела месца і ў жывапісе, таму што наступны яе варыянт дае фельштынскі партрэт Яна Гербурта[17], дзе мадэль мае традыцыйную позу данатара, але яна ўжо змешчана за мяжой аб'екта пакланення.

Развіццё партрэта на ўкраінскіх землях, безумоўна, не скрозь ішло па такой схеме, як у Львове. Асаблівасць Львова ў тым, што з часоў захопу яго Польшчай у сярэдзіне XIV ст. на мясцовай глебе грунтоўна суіснавалі дзве асноўныя мастацкія традыцыі, што не мела такога праяўлення ў іншых мастацкіх цэнтрах украінскіх земляў і Бела-

русі. Але тыя еўрапейскія іканаграфічныя схемы, якія ляглі ў аснову свецкага партрэта Беларусі і Украіны, былі агульнымі для ўсіх усходніх земляў Рэчы Паспалітай.

На ўкраінскіх землях пераломны перыяд пераходу ад сярэдневяковага сакральнага да свецкага партрэта прасочваецца вельмі скупа. Гісторыя беларускага мастацтва ў дадзеным выпадку знаходзіцца ў лепшым становішчы, бо істотны матэрыял даюць фамільныя партрэтныя галерэі Радзівілаў, склад якіх зафіксаваны ў апісанні Алыцкага замка сярэдзіны XVII ст.[18] і ў альбоме гравюр XVIII ст. з нясвіжскіх партрэтаў. Аднак пытанне аб станаўленні свецкага партрэтнага жывапісу ва ўкраінскім і беларускім мастацтве складае асобную тэму.

Зробленая намі спроба акрэсліць асноўныя напрамкі развіцця партрэтнага жывапісу ў сярэдневяковым мастацтве Украіны і Беларусі пры ўсёй абмежаванасці матэрыялу дэманструе існаванне ў дадзенай галіне яскравай традыцыі, якая развівалася ў цесным кантакце з мастацтвам як праваслаўнага Усходу, так і каталіцкага Захаду. Гэта традыцыя спазнала змены, адпаведныя развіццю гістарычнага лёсу беларускіх і ўкраінскіх земляў. Менавіта яны і ляжаць у аснове наступнага этапу распрацоўкі партрэтнай тэмы ў жывапісе Украіны і Беларусі. Гэты наступны этап — з'яўленне і развіццё свецкага партрэта. Унутраная заканамернасць яго з'яўлення і самастойнасць шляхоў развіцця — відавочная, але ўсё яшчэ цяжкая для спасціжэння ісціна, прызнанне якой павінна стаць метадалагічнай нормай, якая вызначае падыходы да ўсёй наступнай працы па вывучэнню спадчыны партрэтнага жывапісу Украіны і Беларусі.

1 Гл.: Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974. С. 25—26.

2 Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст. Київ, 1978. С. 119.

3 Білецький Платон. Український портретний живопис XVII—XVIII ст.: Проблеми становлення і розвитку. Київ, 1969. С. 20—38; Белецкий Платон. Украинская портретная живопись XVII—XVIII вв. Л., 1981. С. 10—30.

4 Кацар М. Зараджэнне і развіццё партрэтнага жанру ў беларускім жывапісе XIV—XVI стст. // Беларускае мастацтва. Мн., 1962; Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода: Очерки. Мн., 1969. С. 39, 42; Кацер М. С. Искусство Белоруссии // История искусства народов СССР. М., 1974. Т. 3. С. 174.

5 Толстой И. И. Древнейшие русские монеты великого княжества Киевского: Нумизматический опыт. СПб., 1882. С. 1—46, Т. 1—15.

6 Никитенко Н. Н. Княжеский групповой портрет в Софии Киевской и время создания собора // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1986. Л., 1987. С. 237—244.

7 Чтение о святых мучениках Борисе и Глебе // Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им. Пг., 1916. С. 18.

8 Лихачев В. Д. Художественное оформление Изборника Святослава 1073 г. // Изборник Святослава 1073 г. Научный аппарат факсимильного издания. М., 1983. С. 69.

9 Пуцко Василий. Тема коронования в миниатюрах Трирской Псалтири // Българско средневековие. София, 1980. С. 300—307.

10 У Кіева-Пячэрскім пацерыку гэты факт згаданы двойчы — у жыцці ігумена Нікана і ў аповесці аб аздабленні абразамі Успенскага сабора.

11 Овчинников А. Н. "Пантелеймон" из ГМИИ и "Богоматерь Печерская" из ГТГ в свете реставрационного исследования // Русское искусство XI—XIII вв. М., 1986. С. 52—60.

12 Stryjkowskij Maciej. Kronika // Zbior dziejopisow polskich. Warszawa, 1766. T. 21. S. 382.

13 Найбольш поўнае даследаванне люблінскіх роспісаў належыць Ганне Ружыцкай–Брызек (гл.: Różycka–Bryżek Anna. Bizantynsko–ruskie malowidła w kaplicy zamku Lubelskiego. Warszawa, 1983). На жаль, люблінскія фрэскі дагэтуль не атрымалі дастаткова поўнага і ўсебаковага даследавання. У прыватнасці, адзначаная шматразова ў літаратуры наяўнасць у сістэме люблінскіх роспісаў заходнееўрапейскага мастацкага пласта (у першую чаргу гэта тычыцца заходнееўрапейскага па свайму характару "Прычашчэння апосталаў") ставіць пытанне аб прысутнасці ў складзе люблінскай арцелі майстроў жывапісца, выхаванага на еўрапейскай мастацкай традыцыі. Пытанне гэта патрабуе глыбокага вывучэння.

14 Праблема развіцця данатарскага партрэта ва ўкраінскім жывапісе ўпершыню разгледжана аўтарам у артыкуле: Александрович В. С. Фельштынский портрет Яна Гербурта // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1986. С. 291—292.

15 У ходзе апошняй рэстаўрацыі высветлілася наяўнасць у абразе значных запісаў пры захаванні ў асноўным аўтарскага малюнка. Адбітак у стане да рэстаўрацыі гл.: Александрович В. С. Фельштынский портрет Яна Гербурта. С. 292.

16 Адбітак гл.: Александрович В. С. Фельштынский портрет Яна Гербурта. С. 293.

17 Найбольш поўнае даследаванне і рэпрадуцыраванне партрэта гл.: Александрович В. С. Фельштынский портрет Яна Гербурта. Там жа прыведзена асноўная літаратура.

18 Starowolscio Simone. Monumenta sarmatarum. Cracoviae, 1640. P. 524—531.

Н. В. Раманава

Група помнікаў жывапісу XVI—XVII стст. з Холма ў зборы Кіева–Пячэрскага дзяржаўнага гісторыка–культурнага запаведніка

Карані духоўнага братэрства украінцаў і беларусаў узыходзяць у глыбіню стагоддзяў — да часоў Кіеўскай Русі. Высокая традыцыя старажытнарускага мастацтва, злучаная з ідэяй нацыянальнай незалежнасці, зрабілася галоўным стрыжнем мастацтва абодвух народаў на зыходзе сярэднявечча і ў тую пару, калі яны рабілі свой першы крок у напрамку да Новага часу.

Гістарычныя лёсы беларусаў і украінцаў развіваліся так, што ў XVI—XVII стст. яны не толькі ўваходзяць у склад адзінай дзяржавы — Рэчы Паспалітай, але і адносяцца да адзінай "культурнай лігі", якая ахоплівае і шэраг іншых народаў Цэнтральнай і Усходняй Еўропы[1]. У гэтай "лізе"яны спалучаюцца ў агульнасць, звязаную больш трывала, чым іншыя. Калі ў кульмінацыйны момант эпохі прадстаўнікі абодвух усходнеславянскіх народаў апынуліся ў вайне за незалежнасць "на адным баку барыкад", то наўрад ці прыходзіцца здзіўляцца, што ў мастацтве Украіны таго ж і папярэдняга перыяду не знойдзецца колькі–небудзь значнай з'явы, аналаг якой не адшукаецца і ў мастацтве Беларусі.

Традыцыя мастацтва была агульнай, светапогляд у аснове сваёй, па сутнасці, адзіны, народы дыхалі адным "мастацкім паветрам", агульнымі для іх з'яўляліся буйнейшыя мастацкія цэнтры. У сярэдзіне XVI ст. разам з цэнтрамі "першай значнасці" — Кіевам, Вільняй, Львовам дастаткова ярка на фоне "культурнага ландшафту" эпохі вымалёўваецца і шэраг іншых цэнтраў. У іх ліку, на наш погляд, далёка не апошняе месца займае Холм. Само становішча былой сталіцы Галіцка–Валынскага

княства такое, што, вывучаючы помнікі, якія паходзяць з Холма, ды і, магчыма, тыя, што належаць валынскай школе ў цэлым, цяжка не задумацца аб мастацтве сумежных зямель Беларусі, аб украінска-беларускіх узаемадзеяннях. Кіева-Пячэрскі дзяржаўны гісторыка-культурны запаведнік валодае шэрагам помнікаў жывапісу XVI—XVII стст. з Холма. На трох вельмі, на наш погляд, тыповых, што адлюстроўваюць у агульных рысах працэс развіцця мастацтва на працягу прыкладна стагоддзя, мы спынімся ў дадзеным артыкуле.

Першы, найбольш ранні з разглядаемых твораў — абраз "Уваскрэшанне — сашэсце ў пекла", што датуецца другой трэццю — сярэдзінай XVI ст.[2] Сярэдзіна XVI ст. — час апошніх Ягелонаў, які мастацтвазнаўца Л. І. Тананаева характарызуе як эпоху захаплення асабістай свабодай, павагі да чалавечай годнасці, захавання "яшчэ рэнесансавай шырыні поглядаў", што добра вылучала Княства, Карону сярод многіх еўрапейскіх дзяржаў у часы контррэфармацыі. У тыя гады яшчэ не зніклі традыцыі шляхетнай талерантнасці, за што краіна і заслужыла назву "дзяржавы без вогнішчаў"[3]. Свабода духу, талерантнасць веравызнання, высокая культура невыпадкова прыцягнулі ўвагу Эразма Ратэрдамскага, кантакты якога не вычэрпваліся каралеўскім дваром — яго сімпатыямі карысталіся таксама і "правінцыялы"[4].

Менавіта такая атмасфера талерантнасці, "найбольшага дабразычання" стала, як нам здаецца, вызначальным гістарычным фонам узнікнення вобразнага ладу разглядаемага абраза "Уваскрэшанне — сашэсце ў пекла". Іканаграфія тут зусім традыцыйная. У цэнтры кампазіцыі — фігура Хрыста. Прапорцыі яе падоўжана-вытанчаныя, але і гэта вытанчанасць умераная, "класічная". Адсюль, ад цэнтральнай фігуры, пачынаецца стрыманы велічны рух. Царственным і разам з тым натуральным жэстам Хрыстос падымае ўкленчанага перад ім праайца. Постаць апошняга ў сваю чаргу ўжо далучана да гэтага руху, начыста пазбаўленага паспешлівасці. Гатова далучыцца да іх Ева, што змешчана сіметрычна, і бачныя ветхазапаветныя прарокі. Іх прыналежнасць да таго, што адбываецца, адразу становіцца зразумелай гледачу, хаця не выўляецца рашучымі жэстамі; яна ў асаблівым выразе твараў, мякка, паўаб'ёмна мадэліраваных, пададзеных у такіх ракурсах, што яны адначасова звернуты да сэнсавага цэнтра — твару Хрыста і як бы звяртаюцца адзін да аднаго. Трэба адзначыць, што прапорцыі гэтых фігур некалькі карацейшыя, чым зноў падкрэсліваецца значэнне, асаблівая "якасць" цэнтральнага персанажа. Хрыстос прыбраны ў чырвона-карычневы хітон і карычневы з ружовымі і бэзавымі адценнямі гіматый, які прасякнуты тонкім срэбным асістам. Пазалочаны з кінаварнай аблямоўкай німб складае ў адносінах да твару выразную мастацкую апазіцыю. Галоўныя колеравыя суадносіны вызначаюцца супастаўленнем сіняй мандорлы і вохрыстага фону, які надае ўсяму ладу твора ясны і святочны настрой. На гэты настрой працуе і пунсовая кайма ўбрання Евы. Пэўную ролю ў стварэнні настрою адыгрывае пейзаж з традыцыйных узвышшаў—"ляшчадак". Сілуэт гэтых узгоркаў мяккі, позірк плаўна слізгае ад падножжа да вяршыні. Карычнева-палевы іх колер

(неяк здзіўляюча сучасны) гарманіруе з колерам фону. Нотку кранальнасці надаюць срабрыста-попельныя, амаль празрыстыя кусцікі, якія пакрываюць схіл левай гары. Палі абраза вельмі "тактоўна" аздоблены ціснёным арнаментам, які ўваходзіць у ясны і гарманічны лад твора. Абраз чаруе суладдзем дэталяў і цэлага, сваёй урачыстасцю, пазбаўленай мітуслівасці, дыхае спакоем і памяркоўнасцю — дабрачыннасцямі, што так высока цаніліся Рэнесансам.

Стыль твора ў цэлым можна ахарактарызаваць як "класіку", асвечаную старажытнарускай традыцыяй, развітай наступным ходам сярэднявечнага мастацтва, і авеяную на зыходзе лёгкім подыхам Рэнесанса. Такое мастацтва, уласна, і развівала закладзенае ў самім чалавеку "человеколюбие і "должное", што А. Ф. Лосеў лічыць істотна ўласцівым ідэалам сапраўднага гуманізму[5].

Царская брама з Холма[6] некалькі "маладзейшая" за разгледжаны вышэй абраз, час яе стварэння — канец XVI ст[7]. Гэта рэдкі, адзіны з ліку захаваных помнікаў украінскага іканапісу, дзе прадстаўлены толькі чатыры евангелісты без клеймаў Дабравешчання[8]. Евангелісты размешчаны на дзвюх створках, раздзеленых на два клеймы з невялікім завяршэннем. Разьбе, якой належыць адыгрываць дастаткова значную ролю ў царскай браме Украіны і Беларусі ў далейшым, тут, па сутнасці, яшчэ няма месца.

Кожнае з клеймаў з прадстаўленымі на іх евангелістамі адначасова з'яўляецца і закончанай кампазіцыяй і арганічна ўваходзіць складовай часткай у цэлае іншага маштабнага вымярэння, якім і была царская брама, у сваю чаргу прызначаная паслужыць "часткай" наступнай прыступкі "цэлага" (ужо іканастаса). Самім майстэрствам супадпарадкавання гэтых велічынь, суадносін цэлага і яго частак мастак прадэманстраваў свой высокі прафесіяналізм і сваё разуменне, актыўнае выкарыстанне сярэднявечнай "класікі". Але ў параўнанні з папярэднім творам царская брама эстэтычна прайграе з-за некаторай сухасці. У цэлым ёй нельга адмовіць у пэўнай рафінаванасці — ёю прасякнуты і малюнак, і кампазіцыя. Але ў гэтай рафінаванасці прысутнічае нейкая асэнсаваная культывуемая архаізацыя. Што ж хаваецца за гэтай "наўмыснай" архаізацыяй, асэнсаванай, як нам уяўляецца, грэбаваннем тымі новымі рысамі, якія ўсё настойлівей пранікаюць у мастацтва і ў канцы XVI ст. прыводзяць да якасных змен самой стылёвай сістэмы[9].

Перамены ў самім жыцці, абвастрэнне сацыяльных адносін, усё больш відавочныя нацыянальныя супярэчлівасці прыводзяць да таго, што, па меркаванню даследчыкаў украінскага сярэднявечнага мастацтва, у канцы XVI ст. "традыцыйная стылёвая сістэма вычарпала свае магчымасці, яе замяняюць рэалістычныя прыёмы, адзначаныя рысамі рэнесансу — мастацкага метаду, які пазней адказваў патрабаванням Новага часу і ў XVII ст. панаваў ва ўкраінскім мастацтве"[10].

Аўтар царскай брамы, які паслядоўна працягваў прытрымлівацца стылю, што ўжо аджываў, адыходзіў у мінулае, відавочна, прадэманстраваў і сам факт гэтага аджывання, і ў гэты ж час выказаў вышыню, трываласць сваёй душы і аўдыторыі, якой ён служыў. Гэтая вышыня праявілася ў вернасці традыцый, у вернасці праваслаўю, якое ўсё больш прыгняталася.

В. Н. Пракоф'еў піша, што ўсякая "класіка" ёсць не толькі дасягненне нейкай стадыяльнай (або фразавай) дасканаласці, а дакладней, цэласнага ўвасаблення пэўнага тыпу культуры, але і вынік абмежавання яе магчымасцей у працэсе канцэнтрацыі сіл і дасягнення гэтай (прынамсі, гістарычна пераходнай) дасканаласці"[11].

На мяжы XVI—XVII стст. "традыцыйная стылёвая сістэма, якая вычарпала свае магчымасці, апускаецца ў больш нізавы, але і непараўнальна больш шырокі, дэмакратычны слой культуры, засвойваючы элементы Рэнесанса, што ўжо адгучаў у Рэчы Паспалітай на парозе XVII ст."[12], і барока, ва ўкраінскім і беларускім варыянце якога пераплятаюцца дзве галіны — барока і прымітыву[13]. Менавіта так уяўляецца магчымым ахарактарызаваць стыль трэцяга разглядаемага помніка — абраза "Сашэсце св. Духа"[14], які мы датуем другой паловай XVII ст. Добрасумленны даследчык і проста зацікаўлены старажытнасцю чалавек наўрад ці будзе наракаць, гледзячы на яго, што згублена "класічная глыбіня", не будзе скардзіцца на "нязграбнасць" малюнка, спрошчанасць, але падпадзе пад яго немудрагелістае абаянне. Якія выразныя твары асобных персанажаў, ужо не сакральна-абстрагаваныя, а зямныя, як умела карыстаецца мастак сваёй "абмежаванай" палітрай, будуючы каларыт на спалучэнні чырвона-карычневага і халоднага зялёнага. Арнаментальны фон, такі характэрны для украінскіх і беларускіх абразоў, узмацняе дэкаратыўны акцэнт.

Н. Ф. Высоцкая адзначала, што шэраг помнікаў беларускага жывапісу сярэдзіны XVII ст. быў створаны пад уплывам украінскага мастацтва[15]. Гэта здаецца даволі верагодным, у той жа час, адзначаючы несумненную стылістычную блізкасць помнікаў валынскай школы, у прыватнасці "Сашэсця св. Духа", з помнікамі беларускага паходжання[16], не трэба, на наш погляд, імкнуцца дакладна вызначыць, чыё ўздзеянне было большым — украінскага мастацтва на беларускае ці наадварот. Калі Л. І. Тананаева гаворыць, што на заходнеўкраінскіх землях у XVII — пачатку XVIII ст. мастацтва бінацыянальнае (гаворка ідзе аб украінска-польскіх культурных узаемадзеяннях), маецца на ўвазе не адсутнасць нацыянальнага або слабая яго праява, а сінтэтычнасць[17], то адрозніць украінскае ад беларускага на сумежных тэрыторыях уяўляецца задачай зусім няўдзячнай.

Гэтая сінтэтычнасць нацыянальнага беларускага і ўкраінскага мастацтва як гістарычная рэальнасць зусім не супярэчыла існаванню ні лакальных школ, ні асобных творчых індывідуальнасцей. Узаемная ж цікавасць даследчыкаў мастацтва Украіны і Беларусі да помнікаў суседзяў не толькі дабратворная ў вырашэнні пытання аб нацыянальным і інтэрнацыянальным, аб агульным і прыватным, але і ў пэўнай меры кампенсуе тое, што мы маем, на жаль, вельмі нязначную колькасць помнікаў, што дайшлі да нашых дзён.

1 Выказванне Я. Мацэеўскага цыт. па кн.: Тананаева Л. И. Сарматский портрет: Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979. С. 12.

2 Інв. № КПЛ-Ж-1850, дрэва, ляўкас, яечная тэмпера, 114×74 см. Абраз адрэстаўрыраваны ў Кіеўскай міжабласной спец. навукова-вытворчай майстэрні Дзяржбуда УССР у 1979—1980 гг.

3 Тананаева Л. И. Сарматский портрет. С. 16.
4 Там жа. С. 36, 258.
5 Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 17.
6 Інв. № КПЛ–Ж–121, дрэва, ляўкас, яечная тэмпера, 138×34 см (левая створка), 137×33,5 см (правая створка). Адрэстаўрыраваны ў Дзярж. навукова-даследчай рэстаўрацыйнай майстэрні Мін-ва культуры УССР у 1974—1975 гг.
7 Драган М. Українська декоративна різьба. Київ, 1970. С. 20.
8 Там жа. С. 32—38.
9 Тыя ж тэндэнцыі прасочваюцца і ў беларускім мастацтве, помнікі якога зрабіліся даступнымі шырокаму колу даследчыкаў і цікаўных дзякуючы выданням: Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў [Альбом]/Склад. Н. Ф. Высоцкая, Т. А. Карповіч. Мн., 1980; Музей старажытнабеларускай культуры [Каталог экспазіцыі]. Мн., 1983; Іканапіс Беларусі XV—XVIII стагоддзяў/Аўтар тэксту і склад. Н. Ф. Высоцкая. Мн., 1992.
10 Логвин Р., Миляева Л., Свентицкая В. Украинская средневековая живопись. Киев, 1976. С. 21.
11 Прокофьев В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 9.
12 Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII—XVIII вв. Львов, 1981. С. 37.
13 Канцэпцыя Л. Тананаевай (гл.: О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII—XVIII вв.) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени).
14 Інв. № КПЛ–Ж–132. Дрэва, ляўкас, разьба па ляўкасу, тэмпера, 111×89 см. Абраз адрэстаўрыраваны ў Кіева-Пячэрскім дзярж. гісторыка-культурным запаведніку ў 1978 г.
15 Уступны артыкул да альбома Н. Ф. Высоцкай "Жывапіс Беларусі XV—XVIII стагоддзяў". С. 7.
16 Асабліва блізкі абраз "Маці Божай" другой паловы XVII ст. з в. Такары Брэсцкай вобл. (збор МСБК ІМЭФ АН Беларусі). Трэба таксама адзначыць, што даследаванне стылю арнаментаваных фонаў, праведзенае І. М. Быцевай (гл.: Быцева І. М. Стылістыка і характар разьбяных арнаментаваных фонаў у старабеларускім жывапісу // Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 43—50), у значнай ступені адносіцца і да ўкраінскага матэрыялу.
17 Тананаева Л. И. Сарматский портрет. С. 182.

М. М. Цэйтліна, М. П. Мельнікаў, Н. М. Кожух

Тэхніка-тэхналагічныя даследаванні старажытнабеларускага тэмпернага жывапісу XVI — пачатку XVII ст.

Вывучэнне старажытных помнікаў станковага выяўленчага мастацтва яшчэ і ў наш час праводзіцца пераважна пры дапамозе стылістычнага аналізу. Аднак слаба выяўленая аўтарская індывідуальнасць, невялікая колькасць помнікаў ранняга перыяду, якія захаваліся да нашых дзён, а таксама абнаўленні і запісы ствараюць пэўныя цяжкасці пры іх атрыбуцыі і датаванні. Таму асаблівую значнасць набываюць тэхніка-тэхналагічныя даследаванні, якія дазваляюць атрымаць вялікую дадатковую інфармацыю аб матэрыялах жывапісу, паслядоўнасці тэхналагічных працэсаў пры яго стварэнні, жывапіснай манеры мастака[1].

У артыкуле пададзены вынікі лабараторных даследаванняў шэрагу абразоў XVI — пачатку XVII ст. пераважна з музейных калекцый Беларусі. Усе даследаванні праводзіліся з выкарыстаннем як традыцыйных аналітычных метадаў (рэнтгенаскапіі, мікраскапіі ў адлюстраваным і праходзячым палярызаваным святле, мікрахімічнага, мікразондавага, рэн-

46. Маці Божая Смаленская. XVI ст. МСБК ІМЭФ АН Беларусі

тгенафазавага аналізу), так і распрацаваных намі — люмінесцэнцыі, спектраскапіі, танкаслойнай храматаграфіі высокага вырашэння[2].

З калекцыі Музея старажытнабеларускай культуры ІМЭФ АН Беларусі былі разгледжаны два творы пачатку XVI ст., напісаныя ў традыцыях старажытнарускага іканапісу, — "Адзігітрыя Смаленская" і "Маці Божая Знаменне". Па даных ІЧ-спектраскапіі і імерсіённага аналізу, яны выкананы на гіпсавым аднаслойным грунце, які, як бачна пры

разгляданні ў бінакуляр, мае няроўную таўшчыню і друзную лускаватую структуру. Вынікі мікрахімічнага аналізу пробаў жывапіснага слоя паказваюць, што майстар выкарыстаў найбольш распаўсюджаныя жалезаўтрымальныя пігменты, хутчэй за ўсё мясцовага паходжання. У асноўным гэта розныя вохры і асфальты ў сумесі са свінцовымі бяліламі. Звязвальнікам фарбавага слоя, як выяўлена метадамі танкаслойнай храматаграфіі і люмінесцэнцыі, для ўсіх мікрапробаў з'яўляецца жаўток курынага яйка, а звязвальнікам для грунту — глюцінавы клей. У некаторых мікрапробах абраза "Маці Божая Знаменне", па даных рэнтгенаструктурнага аналізу, знаходзіцца срэбра, нанесенае на тонкі слой чырвонага паліменту і закрытае слоем лаку. Паміж паліментам і грунтам яшчэ існуе слой каляровай пракладкі жоўтага колеру таўшчынёй 0,05 мм, складзены з сумесі вохраў і свінцовых бяліл, зацёртых на кляі. Залачэнне рамы з абраза "Адзігітрыя Смаленская" праводзілася без паліменту, шляхам накладання лісткоў золата на клей непасрэдна па ляўкасу.

47. Маці Божая Смаленская. Макраздымак

Усе гэтыя вынікі даволі добра спалучаюцца з літаратурнымі звесткамі аб матэрыялах і тэхналогіі візантыйскага і старажытнарускага іканапісу. Адметнай рысай разгледжаных твораў з'яўляецца адсутнасць граф'і, якая ў гэты перыяд выкарыстоўвалася на Русі для нанясення малюнка на ляўкас, што сведчыць аб захаванні ў старажытнабеларускім жывапісе ранневізантыйскіх традыцый. У калекцыі музея знаходзіўся абраз "Замілаванне" пачатку XV ст., які, па даных стылістычнага аналізу і тэхналагічных даследаванняў, адносіцца да школы паўднёваславянскага балканскага мастацтва. Праведзеная рэнтгенаграфія гэтага твора паказвае на адсутнасць граф'і, а на мікраздымку фрагмента са стратай фарбавага слоя відаць, што малюнак наносіўся хутчэй за ўсё вугальным алоўкам.

Як ужо гаварылася раней, алтарны абраз "Пакланенне вешчуноў" пачатку XVI ст. намаляваны ў стылі Паўночнага Адраджэння і сведчыць аб наяўнасці мастацкіх кантактаў з краінамі Заходняй Еўропы. Гэта пацвярджаецца і тэхніка-тэхналагічнымі даследаваннямі. Абраз напісаны на клеемелавым грунце з выкарыстаннем алейнай імпрыматуры. Першапачатковы жывапіс выкананы ў алейнай тэхніцы і адзначаецца шматслойным лесіровачным пісьмом з прамежкавымі лакавымі

48. Маці Божая Замілаванне. XV ст. МСБК ІМЭФ АН Беларусі

перакрыццямі паміж слаямі. Мастак выкарыстоўвае абмежаваную колькасць пігментаў, выбіраючы, відавочна, самыя ўстойлівыя. Гэта чырвоная, жоўтая і карычневая вохры, свінцовыя бялілы, яр-мядзянка. Звяртае ўвагу спосаб ужывання ярмядзянкі, якая прымянялася як крыючая фарба ў сумесі са свінцовымі бялілами. Зверху наносіўся слой празрыстай лакавай лесіроўкі. Такі набор пігментаў і паслядоўнасць работы

фарбамі характэрныя для мастацкай практыкі сярэднявечча і Адраджэння, асабліва нідэрландскіх мастакоў.

Знаёмства з заходнееўрапейскай школай жывапісу не магло не адбіцца на тэхналогіі і тэхніцы старажытнабеларускага іканапісу. Аналіз абраза "Адзігітрыя" са Здзітава паказвае, што ў адрозненне ад папярэдніх ён напісаны на тонкім аднаслойным клеемелавым грунце. Фон, німб і арнамент першапачаткова былі пазалочаны. Сусальнае золата наносілася на чырвоны палімент і зверху закрывалася слоем лаку. Поруч з землянымі жалезаўтрымальнымі пігментамі майстар выкарыстоўвае кінавар, а таксама смальту. Памол пігментаў вельмі тонкі, памер іх часцінак не перавышае 0,01—0,02 мм. Фарбавы слой заціраўся на яечным жаўтку. Як бачна з рэнтгенаграмы фрагмента, для жывапісу інкарната характэрны адносна вялікая насычанасць пігментаў свінцовымі бялiламі і выразная лінія контуру. Прапрацоўка адзення выканана шырокімі рэльефнымі мазкамі з дабаўленнем да тэмперы алейнага звязвальніка ў тэхніцы так званай тлустай тэмперы.

Акрамя вывучэння твораў старабеларускага жывапісу мелася магчымасць правесці тэхніка–тэхналагічнае даследаванне шэрагу ўкраінскіх абразоў з царквы в. Сярэдне–Вадзянэ гэтага ж перыяду. Частка з іх напісана на гіпсавым, а частка на клеемелавым грунце. Для ўсіх твораў характэрна дастатковая разнастайнасць выкарыстаных пігментаў. Сумесна з традыцыйнымі прысутнічаюць жоўты аўрыпігмент, кінавар, сіняя арганічная фарба індыга. Прычым кінавар адзначаецца як у выглядзе асобных украпванняў у слоі чырвонага жалезаўтрымальнага пігменту, так і ў выглядзе больш шчыльнага слоя паверх таго ж пігменту. Адначасова з наяўнасцю традыцыйнай тэмпернай тэхнікі выяўлена прымяненне змешанай тэхнікі з адначасовай прысутнасцю клеевай тэмперы і алейнага жывапісу. Значнае пашырэнне кола ўжываемых пігментаў у творах старажытнабеларускага і старажытнаўкраінскага іканапісу XVI ст., а таксама выкарыстанне разнастайных звязвальнікаў сведчаць аб тым, што ў гэты час вядзецца актыўны пошук у галіне тэхнікі і тэхналогіі жывапісу. На спалучэнні як стылёвых асаблівасцей старажытнарускага і заходнееўрапейскага мастацтва, так і дзвюх тэх-

49. Маці Божая Адзігітрыя. Рэнтгенаграма фрагмента

50. Маці Божая Адзігітрыя. Макраздымак адзення

нік жывапісу — тэмпернай і алейнай — з адначасовым праламленнем праз мясцовыя традыцыі пачынаецца фарміраванне нацыянальных жывапісных школ.

1 Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. М., 1982; Реставрация станковой темперной живописи. М., 1986.

2 Козлова Г. Г., Кожух Н. М., Мельников Н. П., Цейтлина М. М., Конев С. В. Авторское свидетельство №1337738 СССР (Способ люминесцентного анализа). Бюллетень № 34, 1987; Стрига И. И., Кожух Н. М. Применение люминесцентного метода для определения глютиновых клеев // Культура и искусство в СССР. Сер. Реставрация и консервация музейных ценностей: Экспресс-информ. М., 1988. Вып. 7. С. 4—9.

А. К. Лявонава

Скульптурны партрэт эпохі Рэнесанса

Новы змест, далёкі ад аскетычнага спірытуалізму, дагматычнай умоўнасці, уносіць Рэнесанс у традыцыйныя вобразы, якія характарызуюцца пачуццём асабістай свабоды, павагай да чалавечай годнасці. Вера ў неабмежаваныя творчыя магчымасці чалавека, зварот да яго як да вышэйшага пачатку, суразмернасць усіх каштоўнасцей свету з адзінай непераўзыдзенай каштоўнасцю — чалавекам — надаюць мастацтву Адраджэння ідэйную значнасць і ўнутраную цэласнасць. І таму нездарма ўзрастае роля свецкіх жанраў, сярод якіх вылучаецца партрэт. Калі раней ён нёс пераважна паслужбовыя функцыі (выявы данатараў на карцінах, якія сведчылі аб набожных пачуццях укладчыка), то

зараз партрэт набывае самастойны характар.

Стварэнне самастойнага жанру партрэта, як жывапіснага, так і скульптурнага, цесна звязана з новым грамадска-культурным ідэалам, вядомым пад назвай сарматызму, на фоне якога адбываецца канчатковае афармленне стылю партрэта. Стымулам для развіцця партрэтнага жанру было жаданне не толькі захаваць свой вобраз для будучых пакаленняў, але і зацвердзіць сваю знакамітасць, славутасць, прэстыж свайго роду. Таму вялікая роля надавалася атрыбутам, надпісам з пералікам узнагарод, тытулаў, пасад, важнейшых біяграфічных звестак, а таксама гербам партрэтуемых. Партрэт у пэўнай ступені быў своеасаблівым генеалагічным дакументам. Характэрным прыкладам жывапіснага партрэта з'яўляюцца партрэты Станіслава Радзівіла (1531), Януша Радзівіла і інш.

Скульптурны партрэт да нашага часу захаваўся ў дзвюх разнавіднасцях — творах медальернага мастацтва і надмагільных помніках. Развіццё медальернага мастацтва звязана з дзейнасцю Віленскага манетнага двара, дзе акрамя вырабу металічных грошай была наладжана медальерная справа. Медалі выrabляліся ў гонар знакамітай асобы або важнай падзеі. Звычайна на аверсе быў партрэт, на рэверсе — кампазіцыя алегарычнага, гістарычнага, пейзажнага характару або герб. У адрозненне ад надмагільнага партрэта медалі ствараліся ў асноўным пры жыцці партрэтуемага і служылі, як правіла, у якасці падарункаў.

Медальернае мастацтва дасягнула значных вяршынь менавіта ў Італіі. Першы яго росквіт можна аднесці яшчэ да часоў імператарскага Рыма, калі ў вялікай колькасці выраблялiся медалі з розных каштоўных матэрыялаў. Адраджэнне гэтага мастацтва адбываецца ў Паўночнай Італіі ў XV ст. Вялікую ролю тут адыгрывае Антоні Пізана, які ад чаканкі пераходзіць да тэхнікі адліўкі медалёў у бронзе. Італьянскія майстры раз'язджаюць па розных еўрапейскіх краінах і аказваюць там значны ўплыў на станаўленне і развіццё медальернага мастацтва. Адзін з іх — Ян Марыя Падавана, з імем якога звязана стварэнне сапраўдных твораў медальернага мастацтва. Яшчэ на радзіме ён славіўся як майстар надмагільнай скульптуры і пластыкі дробных форм. Падавана атрымаў добрую прафесійную падрыхтоўку ў скульптара Антонія Мінэле і на радзіме стварыў шмат твораў, сярод якіх вылучаюцца "Мадонна", "Пакаранне смерцю св. Іаана", "Цуд са шклянкаю", а таксама медалі[1]. З 1570 па 1574 г. Падавана жыве і працуе ў Кракаве, дзе атрымлівае званне каралеўскага скульптара. Акрамя каралеўскіх заказаў ён стварае работы і для Вільні, якія належаць да найбольш паслядоўных і яскравых твораў Рэнесанса ў Рэчы Паспалітай. Ён выконвае надмагілле Паўла Гальшанскага (Віленскі кафедральны сабор), дзе стварае вобраз, у якім праўдзіва перадае не толькі партрэтнае падабенства, але падкрэслівае рысы валявога, уладарнага характару. І таму менавіта ў асобе Падавана польскі двор хацеў бачыць перш за ўсё медальера, паколькі патрэба ў майстрах гэтай справы была вельмі вялікая. Асабліва яна ўзрасла пасля каранацыі Сігізмунда Аўгуста.

З твораў медальернага мастацтва нельга не адзначыць медалі з вы-

явамі Сігізмунда, каралевы Боны і іх дзяцей — Сігізмунда Аўгуста і Ізабэлы (1532), якія прызначаліся ў якасці прэзентаў для княскай сям'і Эстэ з Ферары, блізкай да каралевы Боны. Медалі круглай формы. На гладкім фоне — рэльефныя правільныя пагрудныя выявы Сігізмунда і Боны[2]. На аверсе і рэверсе па акружнасці надпісы; рэверсы, акрамя таго, упрыгожаны гербамі. Бона паказана маладой і прывабнай жанчынай з аголенымі плячыма, на шыі каштоўныя пацеркі. Высокае чыстае чало вянчае карона. Скульптар перадае не толькі знешняе падабенства, але стварае вобраз валявой энергічнай асобы, што адпавядала рэчаіснасці. Ён дакладна прапрацоўвае дэталі касцюма, хаця твар дадзены даволі абагулена. Тонкая апрацоўка матэрыялу, асаблівае майстэрства, з якім створаны гэты вобраз, сведчаць аб высокім прафесіяналізме скульптара.

З няменшай дасканаласцю выканана і выява Сігізмунда, якая вызначаецца вялікай дакладнасцю, стараннай прапрацоўкай пластычнай формы, цвёрдай лініяй сілуэта. Вобраз — у тыповай для Рэнесанса гераічнай трактоўцы. Параўнанне з надмагільнай выявай Сігізмунда, выкананай Барталамеем Берэчы для капліцы Зыгмунтоўскай у Кракаве амаль адначасова з гэтым медалём, дае магчымасць адзначыць пэўнае адрозненне пластычнай канцэпцыі двух майстроў[3]. Сігізмунд у надмагіллі паказаны ў пажылым узросце, з поўным тварам, друзлымі шчокамі, буйным мясістым носам, заплюшчанымі вачыма, глыбокімі вачніцамі, маршчынамі каля вачэй. Гэта твар чалавека, які яшчэ спіць, хаця рух галавы, торса, перакрыжаваных ног сведчыць аб тым, што ён пачынае прачынацца. Твар спакойны і вызначаецца вельмі падрабязнай мадэліроўкай аб'ёмаў. Падавана, наадварот, прыбягае да абагульненай трактоўкі твару, вялікую ўвагу надае градацыям аб'ёмаў, выразнай і дакладнай лініі сілуэта, якая падкрэслівае цвёрдасць характару партрэтуемага. Менавіта такім падыходам да трактоўкі пластычнай формы ствараюцца вобразы рознага эмацыянальнага стану.

Побач з італьянскімі майстрамі працуюць у Вільні і галандскія, як, напрыклад, Стэфан Хернік, які прыехаў у Вільню ў 1561 г. Ён выканаў шэраг медалёў з партрэтамі ўсёй каралеўскай сям'і, нават памёршых бацькоў Сігізмунда і Боны[4].

Прыезджыя майстры з ахвотай перадавалі свой вопыт мясцовым вучням, і ў сувязі з гэтам хутка з'яўляюцца медалі мясцовай вытворчасці, дзе своеасаблівасць і арыгінальнасць віленскіх майстроў праяўляецца ўсё больш і больш. Усталёўваецца спецыяльная фабрычная марка Віленскага двара — выява лістоў або галінак бэзу на рэверсе, змяняецца і форма медалёў — акрамя круглых, узнікаюць медалі авальнай формы, дзе стала ўжывацца і тэхніка ліцця.

Сярод майстроў, якія плённа працуюць у гэты час на Віленскім манетным двары, трэба назваць манаграмістаў PP, HD. Першаму належаць медалі з выявай караля Стэфана Баторыя, другому — медаль з выявай Сігізмунда III. Яны круглыя, на гладкім фоне — профільныя, пагрудныя выявы каралёў, па акружнасці — надпісы[5]. Выява Сігізмунда III даволі характэрная: з падоўжанай галавой, вострай бародкай. Профіль акрэслены

51. Медаль Стэфана Баторыя. Другая палова XVI ст.

52. Медаль Стэфана Баторыя. Манаграміст Р. Р. Другая палова XVI ст.

53. Медаль Сігізмунда III. Манаграміст Н. D. Канец XVI ст.

смелым і ўпэўненым рухам разца. Баторый паказаны ў галаўным уборы з пяром. Профіль яго з буйным мясістым носам, шырокім разлётам броваў, невялікай бародкай і вусамі. Лоб прарэзаны маршчынамі, маршчыны і каля вачэй. Але гэтая дэталёвая распрацоўка не перашкаджае стварэнню вобраза, насычанага вялікай жыццёвай сілай. Такая трактоўка не супярэчыць і жывапіснаму рашэнню партрэта Стэфана Баторыя, выкананага Марцінам Коберам (1583).

Разнавіднасцю скульптурнага партрэта з'яўляецца таксама і надмагільны партрэт, які ў большасці выпадкаў ствараўся пасля смерці партрэтаванага. Але, безумоўна, былі выпадкі, калі надмагіллі выконваліся яшчэ пры жыцці заказчыка. Узорам пасмяротнага скульптурнага партрэта можа быць жывапісны трунны ці пахавальны партрэт, які з'яўляўся абавязкова атрыбутам пахавальнага рытуалу, як, напрыклад, партрэт Аляксандра Пацея (Слонімскі краязнаўчы музей).

54. Надмагілле Мікалая Крыштофа Радзівіла. Фрагмент. Пасля 1588 г. Нясвіж. Фарны касцёл

На тэрыторыі Беларусі захавалася нязначная колькасць скульптурных надмагілляў XVI ст. Гэта так званыя дзіцячыя надмагіллі. Да самых ранніх помнікаў трэба аднесці фрагмент надмагілля з гарэльефнай вывай спячага дзіцяці з Мірскага замка (Гродзенскі гісторыка–археалагічны музей, першая трэць XVI ст.). Ён уяўляе сабой выяву дзіцяці (торс амаль не захаваўся), якое спакойна спіць, лежачы на баку, падклаўшы адну руку пад галаву, а другой абхапіўшы падушку. Круглы тварык акаймаваны кучаравымі валасамі, твар спакойны і авеяны дыханнем жыцця. Менавіта такая трактоўка смерці адпавядала гуманістычнай канцэпцыі Рэнесанса. Дзіця магло быць з перакрыжаванымі або з паралельна складзенымі ножкамі. Прыклады дзіцячых надмагілляў таго і другога тыпу мы знаходзім у еўрапейскай надмагільнай пластыцы канца XV — першай паловы XVI ст. Гэта надмагілле Яна Аляксандра Тарноўскага (каля 1540 г., Тарнаў), надмагілле Людвіка Мікалая Шыдлавецкага (1525, Апатаў). Фрагмент мірскага помніка па пластычнай і кампазіцыйнай пабудове нагадвае апатаўскі, выкананы Б. Берэчы ці яго варштатам. Форма і настрой гэтага помніка звязаны з фларэнтыйскім мастацтвам канца XV ст., у прыватнасці з работамі вядомага фларэнтыйскага майстра Андрэ Вероччы, дзе паказаны спячы пуці.

Вялікую цікавасць выклікае таксама дзіцячае надмагілле Мікалая

55. Надмагілле дзіцяці. Першая палова XVI ст. Гродзенскі дзяржаўны гісторыка–археалагічны музей

Крыштофа Радзівіла (нясвіжскі касцёл Божага Цела, пасля 1588 г.). Аналагічныя надмагіллі ёсць у Польшчы і на Украіне — Касі Пілецкай з Пільніцы (пасля 1559 г.) і Крыштофа Гербурта са Скеліўкі (пасля 1557 г.), выкананыя ў майстэрні Падавана[6]. Паміж імі шмат агульнага. Яны ўяўляюць сабой прамавугольныя пліты з рэльефнай фігурай дзіцяці, ляжачага на спіне ў спакойнай позе. Галава ляжыць на падушках. Поўныя цельцы ледзь прыкрыты драпіроўкамі. Адной рукой дзеці абапіраюцца аб чэрап, у другой — вянок, на фоне якога шчыт з гербам (сімволіка, характэрная для дзіцячых надмагілляў другой паловы XVI ст.). Як вядома, выявы дзіцяці і чэрапа нагадвалі пра хуткабежнасць жыцця і марнасць усяго зямнога. Але ў гэтых помніках чэрап як падпорка для рукі дзіцяці некалькі страчвае значэнне сімвала смерці і ў пэўным сэнсе становіцца дэкаратыўным элементам. Нясвіжскі помнік па кампазіцыі і трактоўцы пластычнай формы вельмі блізкі да вышэйназваных. Толькі ў скрыжаваных руках дзіцяці — кветкі, што раскіданы вакол фігуры, яны нагадваюць кветкі маку — сімвала сну. А каля ступняў ног — пясочны гадзіннік — сімвал часу. Неабходна адзначыць, што і ў дадзеным рэльефе гэтыя матывы ўведзены вельмі тактоўна і з'яўляюцца хутчэй дэкаратыўнымі акцэнтамі. Але, што датычыцца выяў дзіцяці ва ўсіх надмагіллях, то яны нагадваюць пуці з пухлявымі тварамі і цельцамі, кароткімі кучаравымі валасамі. Характэрныя партрэтныя рысы тут амаль не акрэслены, што адпавядае спецыфіцы дзіцячага ўзросту.

56. Надмагілле Мікалая Крыштофа Радзівіла (Сіроткі). Пасля 1616 г. Нясвіж. Фарны касцёл

Адным з ранніх узораў надмагільнага скульптурнага партрэта можа служыць выява Мікалая Крыштофа Радзівіла (Сіроткі) (нясвіжскі касцёл Божага Цела, пасля 1616 г.), якая займае цэнтральную частку пліты. Паводле свайго завяшчання, Сіротка ў адзенні пілігрыма, у шыракаполым капелюшы, з ружанцамі на грудзях, укленчаны ў малітоўнай позе. Вядома, што Сіротка быў знакамітым воінам, удзельнікам шматлікіх ваенных паходаў. Ён прымаў удзел у бітвах пад Улай, пры ўзяцці Полацка, таму і скульптар каля

ног змясціў шматлікія атрыбуты воіна — шлем з забралам, пальчаткі, шпоры, меч, перададзеныя дакладна, з выяўленнем фактуры матэрыялу. Рэльефную выяву акаймоўваюць пілястры, зверху — прафіляваная абака, фрыз з надпісам і франтон, на тымпане якога ордэнскі знак. Дошка з надпісам і пад цэнтральнай плітой. Паводле канонаў сармацкага партрэта, вялікая ўвага надаецца атрыбутам, надпісам. Фігура трактавана плоскасна, твар — больш аб'ёмна. Сіротка дадзены ў профіль і паказаны ў росквіце сіл. У яго валявы твар, высокі адкрыты лоб, невялікая барада і вусы. Цвёрдасць характару падкрэсліваюць энергічна сціснутыя вусны, выразная ўпэўненая лінія сілуэта. Характар трактоўкі вобраза, перададзены з рэалістычнай дакладнасцю, сведчыць аб гуманістычным светаўспрыманні майстра. Калі параўнаць выяву Сіроткі ў надмагіллі з гравюрай Д. Кусто з "Кнігі знакамітых воінаў", выдадзенай па заказу аўстрыйскага эрцгерцага Фердынанда ў 1601 г., то можна адзначыць шмат агульнага ў характарыстыцы вобразаў (гл. артыкул М. І. Ткачэнка "Амбразская калекцыя даспехаў і гравіраваныя партрэты Радзівілаў"). Хоць Сіротка на гравюры паказаны ў пажылым узросце і твар яго некалькі хваравіты, але пастаноўка фігуры, жэсты рук сведчаць аб цвёрдасці і рашучасці характару. Амаль поўная ідэнтычнасць вобразных характарыстык і скульптурнай і гравіраванай выяў Сіроткі гаворыць аб тым, што майстры ішлі па шляху стварэння рэалістычнага вобраза.

Такім чынам, хаця помнікаў скульптурнага партрэта XVI — пачатку XVII ст. захавалася вельмі нязначная колькасць, яны ўсё ж даюць яскравае ўяўленне аб станаўленні і развіцці свецкага скульптурнага партрэта, які сцвярджаў значнасць і велічнасць асобы чалавека. З'яўленне гэтых партрэтаў садзейнічала фарміраванню рэалістычных тэндэнцый у мастацтве, узмацненню яго свецкага напрамку.

1 Kopera F. Jan Maria Padowano // Prace komisji historji sztuki. Kraków, 1938. T. 6. S. 243—244.
2 Kozakiewiczowie H. i St. Renesans w Polsce. Warszawa, 1976. S. 105.
3 Там жа. С. 50.
4 Gumowski M. Medale Jagiełłonow. Kraków, 1906. S. 63.
5 Gumowski M. Wileńska szkoła medaljerska w XVI—XVII wieku // Ateneum wileński. Wilno, 1929. Zesz. 1—2. S. 74.
6 Kozakiewiczowie H. i St. Renesans w Polsce. S. 156. Любченко В. Ф. Львівська скульптура XVI—XVII століть. Київ, 1981. С. 17.

Марыя Матушакайтэ

Стылістычныя напрамкі ў літоўскай скульптуры першай паловы XVII ст.

У Літве зберaглася толькі невялікая колькасць узораў скульптуры гэтага перыяду. Знішчаная войнамі (уключаючы другую сусветную), а таксама шматлікімі пажарамі, ад якіх асабліва пакутавала Вільня, яна да сённяшняга дня не дачакалася даследчыкаў. Самыя старадаўнія скуль-

птуры знаходзім у асноўным на перыферыі рэспублікі. Гэтыя творы стылістычна вельмі адрозніваюцца паміж сабой.

У Літве, акрамя мясцовых, працавалі майстры з розных краін: атрымаўшы адукацыю ў сваіх школах, яны своеасабліва трансфармавалі рысы заходнееўрапейскага мастацтва. Асабліва шмат таленавітых мастакоў магло з'явіцца ў нас ў першай палове XVII ст., у час 30-гадовай вайны, калі ў Заходняй Еўропе была на доўгі час спынена ўсякая мастацкая дзейнасць, а Літва, як і раней, з'яўлялася аазісам мірнага жыцця.

У тагачаснай драўлянай скульптуры можна вылучыць тры асноўныя напрамкі. Першы з іх, у пэўнай ступені навеяны творчасцю італьянскіх майстроў, якія працавалі ў Літве ў мінулым стагоддзі, працягваў традыцыі эпохі Рэнесанса. Гэтым творам уласцівы стрыманая, ясная, даволі паўнаважкая форма, вялікая ўвага да анатамічнай пабудовы фігуры, а таксама поўная гармонія паміж фізічным і духоўным пачаткам.

Яркія прыклады рэнесансавай скульптуры знаходзім сярод выяў святых у алтары, які ўзведзены каля 1625 г. у нановапабудаваным Скаруляйскім касцёле. Да іх належыць невядомая святая, якая прыцягвае ўвагу лаканізмам яснай ураўнаважанай формы, гармоніяй спакойных павольных рухаў, а таксама канкрэтнасцю вобраза светлай высакароднай асобы. Прастата і строгасць характэрныя і для маленькай фігуры з Літоўскага мастацкага музея. Яна паходзіць з групы "Пакланенне вешчуноў", якая выстаўлялася ў каталіцкіх касцёлах у час калядных свят. Невядомы мастак надаў велічны выгляд гэтай

57. Невядомая святая. Касцёл у Скаруляй

невялікай фігурцы ўкленчанага старога, што ў глыбокай задуменнасці схіліў галаву перад немаўляткам. Вельмі цікавым творам з'яўляецца "Хрыстос каля слупа" з касцёла ў Жмудскай Кальварыі. Магутная, атлетычна аголеная фігура яшчэ поўнасцю выяўляе ідэалы рэнесансавай эпохі, а выраз тугі на прыгожым адухоўленым твары адпавядае самой тэматыцы дадзенай выявы. Арыгінальныя стылістычныя рысы набылі мініяцюрныя рэльефы з алегарычнымі выявамі, што ўманціраваны ў багата ўпрыгожаны разьбой куфар XVI ст., які захоўваецца ў Музеі прыкладнога мастацтва. Масіўныя, каржакаватыя, вельмі пластычныя жаночыя фігуры маюць

58. Алегарычная фігура. Музей прыкладнога мастацтва ў Вільнюсе

мяккія абрысы. Авальныя, амаль арнаментальныя лініі ўтвараюць плаўны сілуэт, гучаць у складках драпіроўкі, вылучаюць усе пукатыя элементы фігур. Цікава, што аналагічную арнаментальную трактоўку адзення сустракаем у некаторых творах руска–візантыйскага мастацтва, якія, безумоўна, былі вядомы аўтару, што працаваў у Літве. З такіх твораў можна назваць маскоўскія мініяцюры з Евангелля сярэдзіны XVI ст.[1]

Уздзеянне ўсходняй і заходнееўрапейскай культуры прыкметна і ў іншых творах, якія з'явіліся на тэрыторыі Вялікага Княства Літоўскага. Мясцовыя майстры часцей звярталіся да большых абагульненняў, асабліва прыкметных у дзвюх скульптурах св. Паўла. Першая з іх, якая належыць ваеннаму музею г. Каўнаса, блізкая па свайму характару да св. Іаакіма са Здзітава[2]. Доўгавалосы апостал з ледзь прыкметнай усмешкай даволі статычны, аўтар імкнецца ўнесці ў гэты ўмоўны вобраз рысы рэалістычнай пластыкі. Другая, стылістычна неаднародная скульптура з Каўнаскага мастацкага музея імя М. К. Чурлёніса як быццам падзелена на дзве часткі. Ніжняя, больш прафесійная, добра перадае лёгкі рух апостала; верхняя моцна стылізаваная. Мастакі яшчэ цікавяцца анатоміяй, у шматлікіх дробных скульптурах іх задавальняюць правільна знойдзеныя прапорцыі фігур і падкрэслены іх аб'ём, але нават у такіх творах

59. Гратэскная скульптурная маска кафедры кальвінскага збору. Краязнаўчы музей у Кедайняй

адчуваецца ўнутраная гармонія. Як прыклад можна назваць скульптуру невядомых святых з алтара касцёла ў Ленкімай і кафедры ў Відзенішкяй. Асаблівую ўвагу прыцягвае слупападобная алтарная фігурка епіскапа з глыбока адухоўленым тварам.

Непасрэдны ўплыў рэнесансавага мастацтва выяўляецца і ў дэкаратыўнай разьбе па дрэве. Зберaглася па-майстэрску выкананая гратэскная маска з кафедры Кальвінскага сабора ў г. Кедайняй (сярэдзіна XVII ст.), якая амаль нічым не адрозніваецца ад шматлікіх італьянскіх узораў[3].

Даволі шырока праявіўся ў Літве і маньерызм. Першаму яго напрамку ўласцівы лёгкая вытанчаная форма, своеасаблівая стылізацыя падоўжаных фігур, імкненне да эфектнай прыгажосці ў спалучэнні са светлым жыццярадасным характарам. Дадзеныя рысы адметны ў скульптуры св. Міхаіла з Цяльшайскага музея Алка. Стройны, кучаравы, з далікатным жаночым тварам, у грацыёзнай, амаль балетнай позе, ён можа смела канкурыраваць з вядомымі творамі заходнееўрапейскага мастацтва[4]. Прыгажосць элегантнага сілуэта ўласціва і моцна пашкоджанай ад часу Маці Божай з Каўнаскага мастацкага музея імя М. К. Чурлёніса. Глыбокі смутак падкрэслівае лёгкі нахіл галавы і апушчаныя куткі вуснаў гэтай поўнай тонкага лірызму скульптуры. Элегантныя формы ярка выяўлены ў фігуры св. Паўла з касцёла ў Жыдзікай з моцна выцягнутымі прапорцыямі і маленькай галавой. Аўтар захапляецца плаўным абрысам сілуэта, а мяккія драпіроўкі месцамі прылягаюць да фігуры, падкрэсліваючы яе формы. Асабліва ярка дадзеная плынь праявілася ў дэкаратыўнай скульптуры. У Шаўляйскім музеі "Аушра" маюцца дзве

60. Св. Міхаіл. Музей Алка ў Цельшай

61. Сірэна. Музей Аўшра ў Шаўляі

62. Св. Пётр. Касцёл у Скаруляй

63. Св. Якаў. Касцёл у Скаруляй

скульптуры сірэн, якія вылучаюцца энергічнай пластыкай. Вытанчаныя галоўкі, стройныя жаночыя торсы, якія пераходзяць у магутныя спіралі доўгіх хвастоў, сведчаць аб вялікім таленце і мастацкай культуры аўтара. Да аналагічных твораў належаць і злучаныя з арнаментальнай акаймоўкай рэльефы сірэн з Каўнаскай курыі. Гэтыя выявы захапляюць вытанчанай прыгажосцю далікатнага жаночага цела і абвостраным пачуццём рытму, які праяўляецца ў плаўных графічных лініях рэльефу. Вышэйназваныя маньерыстычныя выявы выкананы мастаком высокага класа, але і асобныя творы другарадных майстроў блізкія да гэтага напрамку. Мяккая сакавітая форма ўласціва св. Кацярыне і св. Маргарыце з Крэцінгайскага краязнаўчага музея. Скульптуры, вылепленыя з густой пластычнай масы, увасабляюць вобразы знатных дам з прыгожымі прычоскамі. Мясцовым скульптарам выкананы выявы евангелістаў з былога Музея атэізму. Крохкія фігуркі набылі тут індывідуальныя рысы. Урачысты, прыўзняты настрой характэрны і для св. Марка з выразным семіцкім тварам. Задумлівы і засяроджаны св. Лука. Скульптуры, выкананыя як бы ў адваротнай перспектыве, уласцівай руска–візантыйскаму жывапісу, сведчаць аб непасрэдным яго ўздзеянні на тагачасную літоўскую скульптуру.

Асаблівую папулярнасць набыла ў Літве другая плынь маньерызму,

для якой уласціва імкненне падкрэсліць драматызм, глыбокія душэўныя перажыванні і містычная афарбоўка[5]. Гэты напрамак, вядомы ў заходнееўрапейскім жывапісе (тут трэба напомніць творчасць Эль Грэка), вылучаецца ў літоўскай скульптуры своеасаблівай, даволі прапрацаванай формай. Да такіх твораў належаць буйныя статуі апосталаў са Скаруляйскага касцёла, над якімі працавалі два вядучыя майстры. Адзін з іх яшчэ надаваў спакойнае светлае аблічча сваім святым ("Іаан евангеліст"). Работы другога набылі вострую экспрэсію аскетычных твараў з глыбокімі вачніцамі і ссунутымі брывамі. Такімі з'яўляюцца "Пётр" і "Якаў", які быццам застыў у хвіліну экстатычнага азарэння. Ім вельмі блізкія па агульнаму эмацыянальнаму настрою невялікія, памайстэрску выкананыя скульптуры апосталаў з кафедры Крэцінгайскага касцёла. Сухія, з вялікімі, шырока расплюшчанымі вачыма, яны выяўляюць містычны стан святых. Яшчэ ярчэй рысы такой пластыкі бачны ў скульптуры апостала Паўла з алтара касцёла Шэдува (1640-я гг.). Святы высокі, з мудрагеліста выгнутай змеепадобнай фігурай, вельмі распаўсюджанай у маньерыстаў, твар яго сцягнуты грымасай болю. Ноткі тугі і смутку праяўляюцца нават у некаторых узорах дэкаратыўнай скульптуры. Такімі з'яўляюцца цікавыя партрэтныя гермы з Крэцінгайскага касцёла, створаныя ў

64. Св. Павел. Касцёл у Шэдува

другой чвэрці XVII ст. Усе яны вельмі выразныя, моцна абагуленыя. Твары змрочныя, са зморшчанымі брывамі. Гэты мастацкі прыём з'явіўся настолькі звыклым у Літве ў першай палове XVII ст., што твару св. Пятра з касцёла в. Апіталаўкас, на якім лунае лёгкая ўсмешка, нечакана нададзены такія ж бровы. І толькі ў другой палове XVII ст. назіраецца вяртанне да больш спакойных скульптурных выяў.

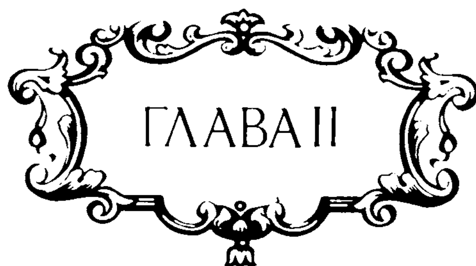
1 Византия; южные славяне и Древняя Русь; Западная Европа. М., 1973. С. 357.

2 Помнікі культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1985. С. 58.

3 Гэтыя ўзоры маглі стаць вядомымі ў Літве не толькі дзякуючы непасрэдным кантактам з Італіяй, але і перанесены сюды абходным шляхам нідэрландскімі мастакамі.

4 Тыпаж гэтай скульптуры вельмі блізкі да твораў вядомага нямецкага майстра І. Цюрна, які працаваў у пачатку XVII ст. (гл.: Der Überlinger Altar. Königstein im Taunas. S. 16, 18, 19).

5 Асаблівы драматызм у заходнееўрапейскай скульптуры звычайна звязаны з самой тэматыкай твора. Так, напрыклад, трагічны вобраз твару мае створаны І. Цюрнам св. Рох, які паказвае адкрытую рану (гл.: Der Überlinger Altar. S. 36).



ГЛАВА II

ДЭКА́РАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

М. М. Яніцкая

Рэнесансавая мэбля ў Беларусі

Бытавая мэбля для абсталявання жыллёвых інтэр'ераў узнікла ў Заходняй Еўропе ў XV ст. пад непасрэдным уплывам культавай мэблі пасля таго, як сталяры вынайшлі для яе новую канструкцыю — рамачна-філёначную вязку з адносна тонкіх дошак замест драўляных брусоў, якія ўжываліся раней. Гэтаму папярэднічалі і паспрыялі тэхнічна-тэхналагічныя вынаходніцтвы ў галіне механічнай апрацоўкі драўніны (у 1320—1322 гг. з'явіліся першыя лесапільні)[1]. Падобныя абставіны садзейнічалі з'яўленню добра сканструяванай сталярнай мэблі з дошак. Яна вылучалася тэктанічнымі канструкцыямі архітэктурных форм, якія патрабавалі, аднак, новых дэкаратыўных рашэнняў (розных відаў чляненняў і пластычнай аздобы філёнак). Такія навацыі ўжо былі характэрнымі для гатычнай мэблі, уплывы якой прыкметныя не толькі ў мэблі з рэнесансавымі рысамі, але і з барочнымі і нават у мэблі пазнейшых часоў. Таму вельмі складана вызначыць "узрост" мэблі, бо ён часта не адпавядае вядомай мастацтвазнаўцам стылістыцы[2].

Пашырэнню попыту на культавую і пабытавую мэблю ў эпоху Адраджэння спрыяла шырокае будаўніцтва храмаў і замкаў, якое пачалося яшчэ ў часы панавання гатычнага стылю. Так, у XIV ст. былі пабудаваны мураваныя абарончыя замкі ў Крэве, Лідзе, Навагрудку, Оршы, Медніках, Троках, Вільні, Гродне (абнесеныя землянымі валамі, з драўлянымі абарончымі сценамі, умацаванымі гароднямі, адной альбо дзвюма мураванымі вежамі) і абарончыя мураваныя храмы (у 1472 г. — касцёл у Ішкальдзі). У канцы XV — пачатку XVI ст. ужо будавалі прыватнаўласніцкія мураваныя замкі і палацы з двух- ці трохпавярховымі жылымі карпусамі: у 1506—1510 гг. Іллінічы ў Міры, Радзівілы ў Навагрудку і Любчы, Сапегі ў Полацку (Верхні замак), двухпавярховы палац у Гродне. Былі ўзведзены новыя храмы розных культавых канфесій: касцёлы ў Чарнаўчыцах (1585), Гродне — «фара Вітаўта" (1579—1586), Гнезне (1527), Клецку (фарны); кальвінскія зборы ў Койданаве, Дзераўной, Смаргоні, а цэрквы абарончага тыпу — у Супраслі (1503—1510), Навагрудку (1519), Сынковічах, Мураванцы, Полацку[3].

Паколькі ў XV — пачатку XVI ст. на тэрыторыі Беларусі актыўна пачалі дзейнічаць ордэны бернардзінцаў і францысканцаў, якія праніклі праз Паўночную Італію і Заходнюю Еўропу, то натуральна, што яны распаўсюдзілі тут свае стылёвыя густы ў галіне архітэктуры і дэкаратыўнага абсталявання інтэр'ераў, у тым ліку і стварэння адпаведнай для эпохі мэблі. Распаўсюджванню ўплываў італьянскай рэнесансавай мэблі спрыяла і каралева Бона, якая наездамі жыла ў Гродзенскім замку, будучы жонкай Жыгімонта. Вядома, што яна прывезла ў XVI ст. італьянскую мэблю для Вавельскага замка. Непасрэдны ўплыў аказалі яе неапалітанскія скрыні, лавы аднападножныя (правобразы будучых крэслаў), ложак у форме скрыні, аб'яднаны з зэдлем, крэдэнсы (так называлі тады буфеты) для захоў-

вання срэбнага посуду і сталовай бялізны[4].

Буйнейшым цэнтрам па вырабу мэблі ў XVI — пачатку XVII ст. было Гродна, у якім знаходзілася рэзідэнцыя вялікіх князёў літоўскіх і адначасова каралёў Рэчы Паспалітай: Жыгімонта I, Жыгімонта II Аўгуста, Жыгімонта III Вазы, Стэфана Баторыя. Тут канцэнтраваліся значныя мастацкія сілы — запрошаныя на працу замежныя сталяры і мясцовыя архітэктары, скульптары і жывапісцы, а таксама кафельшчыкі, ліцейшчыкі і інш., высілкамі якіх стваралася не толькі дэкаратыўнае ўбранства храмаў і палацаў, але і мэбля для іх абсталявання. Італьянскія ўплывы распаўсюджваліся праз каралеўскага архітэктара і скульптара, члена бернардзінскага ордэна Занобія дэ Джыяноці, скульптара Джавані Цыні з Сіены, скульптара і медальера Яна Марыю Моска (па прозвішчу Падавана).

Мэбля XVI ст. пераважна стваралася пад уплывам стылістыкі позняй готыкі, а рысы рэнесансавай стылістыкі больш праявіліся ў мэблі XVII ст., калі ў архітэктуры і іншых відах мастацтва панавала ўжо барока.

У XVII ст. у Вялікім Княстве Літоўскім працавалі замежныя разьбяры — Генрык Кунтзан (1634—1635), Пётр Пэрты (Порты) (1690—1693) і мясцовыя — Ежы Ганцэвіч (1684), Крысціян Матышкевіч (1690)[5], Пётра Абросімаў (да 1654 г.), аршанскі "старэц" Іпаліт (да 1654 г.), Клім Міхайлаў са Шклова (да 1654 г.), Д. Паўлаў, П. Тарасаў, І. Дракула з Віцебска (да 1654 г.) і інш.

Дзейнічалі тут і замежныя сталяры — Марцін Бірс (1652), Крыштоф Гельфер (1664), Ян Грабаў (1691), Каспар Шэпель (1693), Турман (1693), а таксама мясцовыя — МіхаілВаладкевіч (1691)[6], Пётра Абросімаў і інш.

Шмат беларускіх разьбяроў і сталяроў працавала пасля 1654 г. у Маскве, дзе яны працягвалі канструяваць у стылі рэнесансу мэблю і аздабляць яе скульптурнай (рэльефнай і гарэльефнай) разьбой, скразной ажурнай (так званай беларускай рэззю) і глухой накладной разьбой (шафы, сталы, крэслы, куфры–сундукі, ложкі, шкатулкі, рамы да абразоў і партрэтаў, лавы для сядзення замест стулаў).

У той час разьбярства і сталярства былі цесна звязаны паміж сабой, таму часта цяжка вызначыць аўтара. Мэбля — гэта праца зборная. Вядома, што ў XVI ст. ужо пачалі эскізнае праектаванне не толькі алтароў, але і асобнай стаячай мэблі для храмаў[7].

Мэблю ў XVI — пачатку XVII ст. выраблялі тыя ж скульптары–разьбяры і сталяры, якія ставілі ў храмах іканастасы і алтары. Уяўленне аб гродзенскай мэблі, зробленай у рэнесансавым стылі, дае канапа–скрыня, багата аздобленая накладной рэльефнай разьбой з раслінных парасткаў і гарэльефнай фігуратыўнай скульптурай, выкананай пад уплывам сюжэтных жывапісных кампазіцый нідэрландскага рэнесансу. Падлакотнікі маюць хвалепадобны выгін і заканчваюцца разьбянымі выявамі львіных галоў з раскрытымі пашчамі.

Другім помнікам рэнесансавай мэблі гродзенскіх майстроў з'яўляецца паўмяккі стул з высокай спінкай, ладным абабітым скурай сядзеннем, прафіляванымі точанымі ножкамі, аб'яднанымі ўнізе царгай. Апошняя паўтарае точаныя формы прафіляваных ножак і ўмацоўвае рамную

65. Стул. XVI ст. Гродна (?) Гродзенскі дзяржаўны гісторыка-археалагічны музей

Тыповую рэнесансавую канструкцыю і дэкаратыўнае рашэнне мае паўмяккае крэсла з Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі, яно паўтарае канструкцыі старажытных тронаў, выявы якіх сустракаюцца ў сярэднявечным жывапісе. Ножкі з трох бакоў аб'яднаны балясападобнымі точанымі царгамі, падлакотнікі маюць хвалепадобны выгін і заканчваюцца скульптурнымі выявамі жаночых галовак; спінка лёгкая, вузкая; пярэдняя і задняя праножкі аздоблены глухой і скразной разьбой у выглядзе віцяў аканту і маскаронаў; дынамічна выгнутыя ножкі маюць форму экспрэсіўных фігур драконаў і марскіх канькоў з галовамі львоў і валютападобнымі завяршэннямі.

У мяккім стуле з НМГіК Беларусі асноўная ўвага сканцэнтравана канструкцыю стула. Успрыманне стула як манументальнага збудавання ўзмацняецца за кошт перавагі спінкі над вышынёю ножак, паступова звужаных даверху точаных балясападобных стоек спінкі, канічнай формы абрысу картуша стула, якія даюць падставу заўважыць у ім элементы стылю позняй готыкі. Ідэнтычнасць дэкаратыўных матываў картуша стула і шырокай франтальнай перакладзіны паміж пярэднімі ножкамі, выкананымі ў тэхніцы скразной разьбы з рэнесансавых акантавых С-падобных завіткоў, дазваляе датаваць стул XVI ст.

66. Крэсла паўмяккае. Першая палова XVII ст.

67. Крэсла мяккае. Канец XVI — пачатак XVII ст. Работа беларускіх майстроў. НМГіК Беларусі

на высокай спінцы, аздобленай вітымі балясінамі і разьбяным ажурна–раслінным дэкорам, закампанаваным нібы ў раму са сцяблоў, лісцяў і гронак вінаграду вакол мяккай прамавугольнай спінкі з гатычным трохлопасцевым завяршэннем. Вітыя ножкі і тры вітыя праножкі паўтараюць рытмы і формы вітых балясін–стоек спінкі. Пачатак і заканчэнне кожнай балясіны дэкарыраваны прамавугольнікамі з пялёсткавай кветкай, выкананымі ў тэхніцы глухой разьбы. Фіялы ў форме ваз нарошчваюць вышыню вітых стоек і нібы фланкіруюць разьбяны картуш, вылучаны большай шырынёй расліннага абрамлення над трохлопасцевым завяршэннем. У стуле сумяшчаюцца гатычныя і рэнесансавыя дэкаратыўныя матывы і канструкцыі, што дае падставу датаваць яго XVI — пачаткам XVII ст. Суіснаванне ў мэблі гатычных і рэнесансавых элементаў было характэрна і для Германіі[8].

Уяўленне аб рэнесансавых кабінетах Беларусі можна атрымаць, аналізуючы мэблю з НМГіК Беларусі. Кабінет уяўляў сабой невысокую двухдзверную шафу, размешчаную на нізкай ажурнай разьбяной кансолі. Масіўнасць і ўстойлівасць ёй надаюць дынамічна выгнутыя і адносна высокія ножкі, аздобленыя ўверсе скульптурнымі гратэскамі ў выглядзе галоў львоў з драпежна адчыненымі

68. Кабінет. Сярэдзіна XVII ст.

69. Фрагмент ножкі кабінета

пашчамі, унізе — С-падобнымі элементамі, якія разам утвараюць эсаўніцападобны абрыс ножкі. Унізе яны аб'яднаны дынамічна выгнутай фігурнай праножкай з грэчаскім варыянтам пальмэты ў цэнтры. Дзверы і тарцовыя бакі шафы аздоблены фігурнымі филёнкамі. Дзвярныя шасціконтурныя филёнкі запоўнены накладкамі, зробленымі ў тэхніцы глухой разьбы з сакавітых лісцёвых завіткоў аканту, разетак у цэнтры і акуццёвага арнаменту, які яднае ўсе элементы ў адзіную кампазіцыю.

Фасадная царга кансолі таксама аздоблена сакавітымі зыходзячыміся сцяблами аканту, але выкананымі ў тэхніцы скразной ажурнай разьбы. У цэнтры царгі размешчана гарэльефная выява пуці без крылаў (у

70. Філёнка кабінета. XVII ст.

выглядзе малога дзіцяці), які ўсеўся на стыку, між кветкамі, што завяршаюць валютападобны выгін сцяблоў аканту. Акуццёвы скразны дэкор накладных латунных завесаў зроблены прасечкай і коўкай.

У дэкоры кансолі дамінуюць раслінныя ажурна-скразныя і скульптурныя элементы, у шафы — раслінна-рэльефныя глухія. Увогуле кабінет вылучаецца манументальнасцю канструкцыйнай пабудовы і выразнасцю скульптурнага дэкору.

Вялікую цікавасць для беларускага мэблярства ўяўляюць тры рэнесансавыя крэслы-троны пачатку XVII ст., якія захоўваюцца ў сакрысціях Пінскага францысканскага касцёла і выраблены мясцовымі майстрамі. Мяккае крэсла-трон мае каркасную канструкцыю, схаваную за чляненнямі і багатай аздобай, высокую мяккую спінку, Н-падобныя праножкі, аздобленыя нізкарэльефным манетным арнаментам. Архітэктурныя формы груваслкія і перагружаныя дэкорам. Драўляная канструкцыя спінкі завершана вынасным карнізам, дэкарыраваным кімай; пад ім размешчана метопа з гратэскавай выявай (у цэнтры буйная галава льва, па баках віці аканту заканчваюцца галоўкамі цмокаў).

Стойкі спінкі аздоблены накладнымі гермамі (гарэльефныя фігуры двух мужчын сялянскага тыпу з буйнымі рукамі; набедраныя павязкі іх пераходзяць у нізкарэльефны манетны арнамент, замкнёны ўнізе базай). Кароткія пярэднія ножкі ў выглядзе каржакаватых паясных фігур атлантаў, якія нібы падтрымліваюць рамную канструкцыю сядзення, абапіраюцца ўнізе на магутныя львіныя лапы. Набедраныя павязкі атлантаў таксама, як і гермаў, пераходзяць у нізкарэльефны манетны арнамент.

Рэльефны дэкор бакавых царгаў трохчасткавы (каля стоек размешчаны лісты аканту, за імі — буйнога маштабу манетны арнамент, завершаны на стыку з пярэднімі ножкамі львінай галавой). У цэнтры пярэдняй царгі сярод нізкарэльефных сцяблоў аканту высокім рэльефам вылучана львіная галава, мяккія часткі сядзення і спінкі абабіты тканінай бэжавага колеру з буйнамаштабнымі зялёнымі галінкамі.

Стылістыка дэкаратыўных элементаў (манетны і гратэскавы арнаменты), што характэрна для стылю рэнесансу, і канструкцыйныя асаблівасці (схаваная дэкорам канструкцыя з

71. Фрагмент фасаднай царгі кансолі кабінета. XVII ст.

праножкамі, гермы, атланты, львіныя лапы) дазваляюць датаваць крэслы-троны пачаткам XVII ст.

Да мясцовай работы можна аднесці і кобрынскую кароткую на дзве асобы канапу каркаснай канструкцыі з плоскімі цвёрдымі падлакотнікамі, мяккім сядзеннем і спінкай, абабітымі карычневым дэрманцінам пры дапамозе латунных шматпялёсткавых кнопак-цвікоў. Каркасная канструкцыя падкрэслена разьбяным раслінным дэкорам на чатырох ніжніх дашчатых праножках, якія замацоўваюць устойлівасць точаных з чатырох шароў ножак. З трох такіх жа точаных шароў утвораны пярэднія стойкі падлакотнікаў. Спінка рамнай канструкцыі прамавугольная; глухой разьбой аздоблена карнізападобная папярочная перакладзіна спінкі. У разьбе выкарыстаны папулярны для рэнесансу арнамент сакавітых акантавых сцяблоў, якія, мудрагеліста выгінаючыся, утвараюць на спінцы эсаўніцападобныя фігуры. На праножках маштаб сцяблоў аканту меншы, але ўсе яны стылістычна аднолькава выкананы і ствараюць арнаментальны рытмічны фрыз унізе канапкі (Кобрынскі ваенна-гістарычны музей).

Мясцовай работы і брэсцкае мяккае крэсла ў стылі рэнесансу. Яно мае рэпрэзентатыўную форму трона з высокай мяккай спінкай, мяккім сядзеннем і падлакотнікамі, абабітымі сучаснай штучнай скурай. Каркасная канструкцыя схавана мяккім масіўным сядзеннем. Асноўныя канструкцыйныя элементы (ножкі, царгі і вітыя стойкі спінкі, а таксама урны пад стойкамі) точаныя. Франтон, стойкі падлакотнікаў і

72. Мяккае крэсла–трон. Пачатак XVII ст. Пінск, францысканскі касцёл

прамавугольныя капітэлі вітых стоек на спінцы разьбяныя, выкарыстаны матывы кветак і завіткоў з лісцяў аканту. У цэнтры франтона пад княскай каронай размешчаны герб з чатырох шчытоў і на двух дыяганальна пададзены разьбяныя выявы аднагаловага арла, на астатніх — папярочныя палоскі (Брэсцкі абласны краязнаўчы музей).

Акрамя мэблі мясцовых майстроў у беларускіх музеях захоўваецца рэнесансавая мэбля, выработаная заходнееўрапейскімі майстрамі. Найбольш значная калекцыя такой мэблі знаходзіцца ў Кобрынскім ваенна–гістарычным музеі. Прыкметна, што яе паходжанне можна звязаць з Германіяй[9]. Мастацкую каштоўнасць уяўляе рэнесансавага стылю рама прамавугольнай формы, разьбяная кампазіцыя якой утворана з чатырох буйных гарэльефных галовак пуці сярод высокарэльефных

73. Крэсла–трон (герма на стойцы спінкі)

крылаў і лісцяў аканту, якія аб'ядноўваюць усю кампазіцыю з чатырох бакоў. Па вуглах размешчаны драбнейшыя гарэльефныя галоўкі анёлаў сярод здвоеных лістоў аканту. Акрамя таго, буйныя і драбнейшыя галоўкі злучаюцца разьбянымі гірляндамі. Увесь гарэльефна-скразны дэкор рамы ўтрымліваецца на вузкай рамачцы, аздобленай маўрытанскім стужкава-пляцёнкавым арнаментам, выкананым у тэхніцы глухой нізкарэльефнай разьбы.

Вядома, што самай распаўсюджанай мэбляй у эпоху Адраджэння быў куфар. Характэрны ў гэтым аспекце куфар нізкі, прамавугольнай формы, выцягнутай па гарызанталі, пастаўлены на нізкім цокалі. Канструкцыйна-дэкаратыўнае вырашэнне архітэктанічнае. Увесь прамавугольны аб'ём па вертыкалі члeніцца трыма філёнгамі на тры часткі, якія ў плане падкрэслены невысокімі бакавымі рызалітамі, што адпавядаюць шырыні бакавых філёнгаў. Яны аздоблены высокарэльефным матывам "ормушлі" (маскарон сярод двух валютных элементаў уверсе і аднаго ўнізе). Цэнтральная філёнга ўпрыгожана высокарэльефным гратэскавым арнаментам, выкананым з вялікім артыстызмам, акаймавана фрызам з дэнтыкуламі. Такі ж матыў размешчаны на цокалі вечка. Бакавыя філёнгі абрамаваны двайным зубчастым фрызам. Цокальны фрыз утвораны з лісцяў аканту і аб'ядноўвае тры філёнгі ў адзіны аб'ём. Цэнтральнае частка цокаля, што знаходзіцца паміж бакавымі рызалітамі, дэкарыравана арнаментам з нізкарэльефных пальмэт. Аналагі куфра не выяўлены.

Тыповымі прадстаўнікамі рэнесансавых стулаў з'яўляюцца ніжэйразгледжаныя экспанаты Кобрынскага

74. Крэсла-трон (выгляд ножкі)

музея. Адзін з іх — дашчаты стул з разной спінкай і точанымі нахіленымі ножкамі, сканструяванымі з чатырох балясін. Асноўную дэкаратыўную нагрузку майстар надаў спінцы складанага прафіляванага абрысу, які паўтарае форму барочнага шчыта, аздобленага глухой разьбой двума сакавітымі S-падобнымі сцяблами аканту з кветкамі на

канцах. У цэнтры спінкі размешчаны скразны авальны праём, акаймаваны па абрысу разьбяным вянком значна драбнейшага, чым сцяблы, маштабу.

Канструкцыя другога стула каркасная, сядзенне і спінка паўмяккія, абабітыя пазбаўленай дэкору скурай пры дапамозе цвікоў з круглымі галоўкамі. Чатыры прамыя праножкі ўнізе і чатыры пасярэдзіне вышыні пярэдніх ножак падкрэсліваюць каркасны характар стула. Архітэктанічная будова ножак утворана з точаных элементаў: унізе сплясканы шар, потым куб, "дзежка", балясіна, брусок, усё завяршаецца такой жа балясінай. Стойкі спінкі прамавугольныя неарнаментаваныя, увенчаны разьбяной фіялай у выглядзе льва з раскрытай пашчай. Асноўную ўвагу сталяр скіраваў на аздобу ножак і стоек. Абівачныя цвікі выконваюць функцыю дэкаратыўных элементаў.

Трэці стул зроблены ў стылі італьянскага рэнесансу. Канструкцыя каркасная, спінка высокая, сядзенне і спінка абцягнуты скурай. Дзве праножкі без дэкору, бакавыя — прафіляваныя. Пярэдняя праножка дзеліць вышыні ножак напалам і вылучана багатай глухой і скразной разьбой — у цэнтры размешчана авальнай формы шматпялёсткавая кветка паміж двух лісткоў, абапал — узоры маўрытанскага стужкавага пляцення. Ножкі точаныя, чляненні архітэктурныя: маюць выгляд калон з энтазісам, базай і капітэлямі. Разьбяныя стойкі спінкі завершаны фіяламі ў выглядзе галоў львоў з лапамі, у якіх яны нібы трымаюць скураную абіўку з ціснёным у прамавугольнай рамцы гратэскавым арнаментам. Маскарон у выглядзе жаночай галоўкі знаходзіцца ў авальным медальёне і размешчаны на фоне шчыта барочнай формы. Шчыт фланкіруюць спіральна выгнутыя сцяблы аканту, завершаныя буйнымі кветкамі, з якіх звісае гірлянда з садавіны і кветак. На скураной абіўцы спінкі ў прафіляванай рамцы таксама выціснуты гратэскавы арнамент і барочнай стылістыкі шчыт, які знаходзіцца ў цэнтры. Ніжэй яго размешчаны маскароны ў выглядзе галавы льва, вусы якога спіральна закручваюцца, выходзячы за межы галавы і пераходзячы ўверсе ў выяву грыфона з паднятымі крыламі, унізе — у галоўкі дэльфінаў. З іх пашчаў звісаюць гірлянды з драпіроўкамі і садавінай, якія падтрымліваюцца спіралямі, што ідуць ад шчыта. У сегментах, утвораных прафіляванай рамай, выціснуты васьміканцовыя зорачкі, якія паўтараюць канфігурацыю абівачных цвікоў, што выконваюць функцыю дэкаратыўных элементаў.

Захоўваюцца ў Кобрынскім музеі і асноўныя тыпы рэнесансавых крэслаў італьянскага і нямецкага паходжання. Крэсла № 1 каркаснай канструкцыі з вітымі ножкамі і стойкамі, з абабітымі тканінай мяккімі спінкамі і сядзеннем. Ножкі абапіраюцца на залачоныя львіныя лапы, стойкі спінкі завершаны залачонымі галоўкамі ўсмешлівых львоў. Арыгінальнае рашэнне маюць праножкі рамнай канструкцыі. Яны, па сутнасці, з'яўляюцца залачонымі рамамі са складанапрафіляваным абрысам, якія абрамляюць чатыры пейзажныя кампазіцыі, напісаныя алеем (шэраг дрэў з зялёнымі кронамі віднеецца на фоне высокага неба пад час заходу сонца). Тэхніка роспісу мэблі алеем і золатам, выкарыстанне ў аздобе рамных канструкцый стулаў і крэслаў харак-

тэрныя для мэблі часоў італьянскага Адраджэння.

Цікавае канструкцыйнае і дэкаратыўнае рашэнне стоек гнутых магутных падлакотнікаў, якія завершаны плоскарэльефнымі паўвалютнымі абрысамі з вусікам і жамчужнай вобніззю. На ўнутраных паверхнях плоскіх стоек напісаны золатам па чорнаму фону рэнесансавы дэкаратыўны матыў (выява валюты і вушной ракавіны), на знешняй паверхні гэты ж матыў выкананы ў тэхніцы плоскай глухой разьбы. Вуглавыя часткі пярэдняй царгі распісаны выявамі двух маскаронаў у выглядзе галоў львоў (у аднаго з іх барада мае выгляд акантавага ліста). Паколькі ў дэкоры спалучаюцца рысы італьянскага рэнесансу і ранняга італьянскага барока, крэсла можна датаваць канцом XVI ст.

Крэсла № 2 зроблена таксама ў стылі італьянскага рэнесансу. Яго канструкцыя каркасная. Дашчатая высокая спінка і квадратнае сядзенне паўмяккія, абцягнутыя скурай, абабітыя цвікамі з шырокімі канічнымі галоўкамі, якія выконваюць і дэкаратыўную функцыю. Ножкі, падлакотнік і стойкі прамыя, неарнаментаваныя. Тарцовыя праножкі здвоеныя (ніжнія і верхнія): ніжнія заканчваюцца разьбяной стылізаванай лапай, верхнія маюць прапілаваны (прафіляваны) ніжні край. Фасадная шырокая разьбяная праножка прылягае да верхняй рамы каркаса. Яе дэкор складаецца з дзвюх шасцігранных фігур, аб'яднаных вертыкальнай цягай. Рамная канструкцыя сядзення абцягнута скурай, на якой выціснуты афарбаваны светла-жоўтым па карычневаму фону маўрэскавы арнамент. Яго спінка высокая, абабіта вышэй падлакотнікаў скурай, на якой таксама выціснуты афарбаваны чорным па карычневаму фону шахматны арнамент. Разьбяныя, аздобленыя дубовым лістом стойкі высока выступаюць над ёй.

Канструкцыя крэсла № 3 рамна-каркасная. Тры праножкі прамавугольныя, без дэкору, пярэдняя мае выгляд шырокай, арнаментаванай глухой разьбой дошкі, яе ніжні зубчасты край выкананы ў тэхніцы прапілоўкі. Арнамент двухпалосны: больш шырокі ўтвораны дзвюма падоўжанымі цягамі са спіральна выгнутымі канцамі, якія, з'яднаўшыся вакол круглага медальёна, ствараюць сігмападобную фігуру. Гэты рапорт тройчы паўтараецца ў паласе. Вузкі ніжні арнаментальны пояс уяўляе абрамленне з барочных рытмічна паўторных С-падобных элементаў. Архітэктоніка пярэдніх стоек падлакотнікаў складаецца з прамавугольнай базы, чатырохграннай балясіны і дарычнай капітэлі. Паўмяккія высокая спінка і прамавугольнае сядзенне абабіты скурай пры дапамозе цвікоў з буйнымі латуннымі галоўкамі, якія з'яўляюцца важным дэкаратыўным элементам. Стойкі спінкі завершаны фіяламі. Падлакотнікі прамыя, шырокія і заканчваюцца валютамі. У прапорцыях крэсла яшчэ захоўвае рысы дамінуючых у готыцы вертыкальных ліній, але ў дэкоры ўжо пераважаюць рэнесансавыя матывы.

Аналізуючы асноўныя стылістычныя рысы беларускай рэнесансавай мэблі, можна адзначыць, што для яе характэрны сапраўды дэкаратыўны рэалізм. Асабліва прыкметны ён у скульптурным фігуратыўным дэкоры, які часта сустракаецца на вядомай нам мэблі. Напрыклад, пры выкарыстанні ўласцівых заходнееўрапейскаму рэнесансу дэкаратыўных

матываў атлантаў і гермаў пінскі разьбяр надае ім не антычны тыпаж і нават не тыпаж сярэднявечных гарадскіх просталюдзінаў, а сялянскі, падкрэсліваючы іх працавітыя і ўкарочаныя рукі з моцнымі біцэпсамі, буйныя галовы, каржакаватыя торсы, пышныя закручаныя вусы, кароткія бароды. У мадэліроўцы твараў атлантаў і гермаў ён нібы надае ім партрэтныя характарыстыкі, дэтальна прапрацоўваючы форму носа, скул, надброўных дуг, ілба з маршчынкамі, форму і лініі вуснаў, што выглядаюць з-пад вусоў, позірк вачэй. Усе гэтыя прыёмы дазваляюць нават прыдаць тварам канкрэтную псіхалагічную характарыстыку: у выніку твар у гермы ўяўляецца нам нібы збянтэжаным ад таго, што ён не апрануты, а толькі прыкрыты тканымі драпіроўкамі, як гэта рабілі старажытныя рымляне. Такі душэўны стан узмацняецца і размяшчэннем рук: правай ён сарамліва прытрымлівае набедраную павязку, левую прыціскае да грудзей, нібы просячы прабачэння за аголенасць цела.

Тое ж самае наглядаецца ў трактоўцы твараў, поз і манеры паводзін удзельнікаў сцэны застолля ў карчме, якая аздабляе высокую спінку лавы-куфра з Гродзенскага гісторыка-археалагічнага музея. Тут таксама падкрэслены тыпаж, але ўжо сярэднявечных гараджан-просталюдзінаў. Нягледзячы на тое што апрануты яны ў рознастылёвае свецкае адзенне, з аднаго боку, мы бачым характэрныя для галандскіх жаўнераў XVII ст. боты з батфортамі і шырокія капелюшы, а з другога — пашыраныя сярод заможных гараджан Вялікага Княства Літоўскага жупаны (па-расейску — кафтаны), падпярэзаныя шаўковымі паясамі, якія насіла беларуска-літоўская, беларуска-польская і беларуска-ўкраінская шляхта Рэчы Паспалітай. Ужыванне такога сюжэтнага дэкору ў мэблі з'яўляецца пацвярджэннем таго, што і ў Беларусі распаўсюджваліся нідэрландскія ўзорнікі мэблі, як гэта адбывалася ва ўсёй Заходняй Еўропе[10].

Звяртае ўвагу неадэкватнасць паводзін і манер мужчын, размешчаных вакол стала, і іх шляхецкага паходжання, мяркуючы па адзенню. Трымаюць яны сябе нахабна і груба ў адносінах да карчмаркі, якая падносіць ім напіткі. Такія паводзіны ўласцівы просталюдзінам.

Такім чынам, можна адзначыць, што ў рэнесансавых мэблевых дэкорах адлюстроўвалася агульнае рэнесансавае светаўспрыманне майстроў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, якое праявілася ў імкненні паказаць сучасных ім людзей, іх звычкі, паводзіны, паставіўшы ў цэнтр Сусвету чалавека. Дарэчы нагадаць, што партрэтныя выявы былі характэрны ў гэты час і для рэльефных аздоб беларускай кафлі[11], і для кніжных аздоб, выдадзеных Ф. Скарынам[12]. Увогуле, беларускі партрэт, жывапісны і скульптурны, у гэты час стаў прыкметнай з'явай нашага мастацтва[13].

Акрамя рэалістычна трактаваных фігуратыўных скульптурных дэкораў у беларускай мэблі ўжываліся маскароны, арнаменты раслінныя (з сакавітых лістоў і галінак аканту вінаграду), гірлянды, пальмэты, "ормушлевыя", акуццёвыя, маўрэскавыя і гратэскавыя, часам закампанаваныя ў картушавыя кампазіцыі. Для стулаў былі характэрны высокія спінкі, прамыя ногі, аб'яднаныя ў рамную канструкцыю пранiжкі, часам ужываліся падлакотнікі.

1 Кес Д. Стили мебели. Будапешт, 1979. С. 76.
2 Там жа. С. 78.
3 Ткачоў М. А. Абарончыя збудаванні заходніх зямель Беларусі XIII—XVIII стст. Мн., 1978; Иодковский И. Церкви, приспособленные к обороне на Литве и Литовской Руси // Древности. М., 1915. Т. 6; Габрусь Т. В. Манументальнае дойлідства // Скарына і яго эпоха. Мн., 1990.
4 Samek J. Polskie rzemiosło artystyczne. Czasy nowożytne. Warszawa, 1984. S. 48.
5 Samek J. Polskie rzemiosło artystyczne. S. 286; Абецедарский Л. С. Белорусы в Москве XVII в.: Из истории русско-белорусских связей. Мн., 1957.
6 Там жа.
7 Samek J. Polskie rzemiosło artystyczne. S. 51.
8 Кес Д. Стили мебели. С. 102.
9 Там жа.
10 Samek J. Polskie rzemiosło artystyczne. S. 138.
11 Беларуская кафля [Альбом] / Склад. і аўтары тэксту М. А. Ткачоў, А. А. Трусаў, У. М. Угрыновіч. Мн., 1990.
12 Гравюры Францыска Скарыны [Альбом] / Уступ. арт. Л. Баразны. Мн., 1972.
13 Жывапіс Беларусі XVII—XVIII стагоддзяў [Альбом] / Склад. Н. Ф. Высоцкая, Т. А. Карповіч. Мн., 1980; Пластыка Беларусі XII —XVIII стагоддзяў [Альбом] / Аўтар і склад. Н. Ф. Высоцкая. Мн., 1983.

А. Б. Сташкевіч

Рэнесансавае шкло ў замках Беларусі

Матэрыяльная культура беларускіх замкаў — тэма, якая яшчэ чакае свайго даследчыка. На сённяшні дзень вядома толькі некалькі публікацый, выкананых у гісторыка-археалагічным кантэксце, аўтары якіх імкнуцца даследаваць пэўныя комплексы рэчаў замкавага асяроддзя[1]. Наш артыкул дапаўняе шэраг упамянутых прац і прысвечаны вывучэнню вырабаў са шкла, а таксама іх ролі ў гаспадарчым і культурным укладзе замкаў. Аб'ектамі вывучэння з'яўляюцца Крэўскі, Гальшанскі і Мірскі замкі. Храналагічныя рамкі даследавання вызначаюцца XV — першай паловай XVII ст. Акрэслены перыяд вельмі супярэчлівы ў гістарычным мінулым Беларусі. З аднаго боку, росквіт духоўных магчымасцей народа, станаўленне беларускай дзяржаўнасці, пранікненне ў жыццё рэнесансавых культурных традыцый, фарміраванне нацыянальнага светапогляду, з другога — трагічнае становішча народа, які знаходзіўся на сумежжы дзвюх вялікіх дзяржаў, дзвюх роднасных культур. Апошняя акалічнасць абумовіла ўтварэнне своеасаблівай рэгіянальнай культуры, пабудаванай на спалучэнні гуманістычных традыцый еўрапейскага Адраджэння з дасягненнямі старажытнаславянскай і візантыйскай традыцыі і чыста народнымі вытокамі (фальклорам)[2].

У гісторыі беларускага шклоробства Адраджэнне неабходна разумець не толькі як сістэму пэўных эстэтычных ідэалаў і мастацкі накірунак, але і літаральна, бо вызначаны час звязаны з сапраўдным аднаўленнем страчанай шкларобчай традыцыі, якая сваімі каранямі ўзыходзіць да часоў Полацкага княства. Па сутнасці, гэтае аднаўленне стала другім нараджэннем шклоробства на беларускіх землях, бо сувязь паміж вытворчасцю шкла ў XII і ў XVI стст. праяўляецца бадай што толькі ў некаторай стылістычнай еднасці формаўтварэння. Тэхналагічны ж працэс быў зменены поўнасцю.

75. Рэканструкцыя шкляніцы венецыянскага шкла XV ст.

XVI стагоддзе — пачатак беларускага гутнага шкларобства. Асартымент шклянога начыння надзвычай небагаты, а ў марфалогіі вырабаў вельмі адчувальны ўплыў заходнееўрапейскага шкла. Матэрыялы археалагічных раскопак найбольш знакамітых нашых замкаў ствараюць даволі поўную карціну тагачаснага стану шкларобства на беларускіх землях. Трэба адзначыць, што 50% выяўленага шкла складае імпарт. У XV—XVI стст. яго доля сярод шклянога начыння значна перавышае колькасць вырабаў мясцовага паходжання (у Крэўскім замку, напрыклад, у прапорцыях 2:1), але ўжо ў першай палове XVII ст. сітуацыя змяняецца ў адваротны бок.

Крыніцы папаўнення замкавых калекцый шкла розныя. Часта сустракаюцца венецыянскія сасуды, асабліва ў пластах XV — пачатку XVI ст., больш позні́м часам датуюцца знаходкі нямецкага (у тым ліку багемскага), а таксама польскага шкла. Некаторыя са знойдзеных форм былі рэканструяваны, што дазволіла меркаваць аб мастацкіх якасцях сасудаў і з'явілася падставай для іх атрыбуцыі. Найбольш значнай у гэтым плане падаецца крэўская калекцыя шкляных вырабаў XV—XVII стст. Яна ўключае ў сябе ў асноўным набор рознастылёвага посуду, выкананага ў розных эстэтычных традыцыях. Вельмі цікавым здаецца посуд другой паловы XV — пачатку XVI ст. (магчыма, звязаны з прабываннем М. Глінскага ў Крэве).

Спынімся больш падрабязна на некаторых прыкладах у вышэйадзначаным матэрыяле. Так, на наш погляд, вартая ўвагі невялікая шкляніца (вышыня 23 см, дыяметр 9,5 см), выдзьмутая з тонкага празрыстага шкла, блакітнаватага па колеру. Чаша ў форме цыліндра, крыху звужаная ля дна і пашыраная ўверсе, гарманічна ўраўнаважваецца невысокім раскрытым паддонам. Прапорцыі выцягнутыя, у архітэктоніцы дамінуе лінія вертыкалі. Празрыстыя масы шкла раўнамерна размяшчаюцца па ўсяму аб'ёму, ствараючы фон, на якім выразна праступаюць

рэльефныя вертыкальныя і гарызантальныя палоскі перакрыжаваных спіральных ніцей малочнага колеру, выкананых у тэхніцы венецыянскай філіграні. Дэкаратыўны вобраз завяршаюць налепы ў выглядзе ружачак, а таксама хваліста ўкладзены шлячок з тых жа філігранных палосак, які абрамляе ніз чашы. Датуецца шкляніца другой паловай XV ст.[3] Якасць шкла, яго тэхналагічная вартасць, колер паказваюць на тое, што дадзеная пасудзіна зроблена ў венецыянскіх майстэрнях. Адпавядае часу, месцу вытворчасці і адзначаная форма.

Тым жа часам, што і шкляніца, датуецца талерка глушонага малочнага шкла, упрыгожаная алейным роспісам, выкананым халодным спосабам і залачэннем. Люстэрка талеркі пафарбавана ў чырвоны колер, у цэнтры знаходзіцца васьміпялёсткавая разетка, якая нагадвае кветку. Колер пялёсткаў — чырвоны і жоўты, контуры акрэслены чорнай фарбай і пазалотай. Борцік распісаны бутонамі жоўтых цюльпанаў і галінкамі з ярка-чырвонымі ягадамі. Па краю борціка праходзіць нешырокая залачоная палоска. Як вядома, падобныя талеркі выраблялiся ў Венецыі ў другой палове XVI ст.[4]

Пэўную цікавасць для нас з пункту гледжання марфалогіі ўяўляе другая шкляніца з крэўскай калекцыі. Яна мае цыліндрычную форму чашы, якая мацавалася па паддоне, утвораным круглым наляпным жгутом. Выдзьмута чаша з глушонага блакітнаватага шкла. Колер шкла паддона — фіялетавы. Паддон сасуда, а таксама паверхня сценак распісаны жоўтай і фіялетавай эмаллю. Адносіцца да XVI ст. Па форме шкляніца нагадвае нямецкія сасуды гэтага часу — так званыя хумпены, ці вількомы. Аднак колеры шкла — глушоны блакітны і фіялетавы — з'яўляюцца вельмі тыповымі для венецыянскага посуду эпохі Адраджэння. Такім чынам, ёсць падстава меркаваць, што дадзены посуд быў зроблены таксама ў Венецыі. У Эрмітажы, напрыклад, захоўваецца некалькі сасудаў, атрыбутаваных як венецыянскія, але зробленых па нямецкіх узорах. Складальнікі каталога выставы "Заходнееўрапейскае прыкладное мастацтва сярэдніх вякоў і эпохі Адраджэння з калекцыі А. П. Базілеўскага" слушна заўважылі, што цесныя эканамічныя сувязі паміж Венецыянскай рэспублікай і Германіяй спрыялі развіццю культурна-мастацкіх кантактаў між гэтымі дзвюма краінамі і выкарыстанню некаторых нямецкіх форм[5]. На жаль, па знойдзенаму фрагменту немагчыма выявіць характар роспісу на сценках крэўскай шкляніцы, што, безумоўна, паспрыяла б больш дакладнай яе атрыбуцыі. Цікава, што падобная шкляніца ў крэўскай калекцыі не адна. У выніку раскопак былі знойдзены рэшткі яшчэ ад пяці аналагічных сасудаў.

У рэнесансавым стылі выкананы тонкія крохкія кілішкі з венецыянскага "cristallo". Рэшткі іх сустракаюцца таксама і сярод археалагічных матэрыялаў Мірскага і Гальшанскага замкаў[6]. Пэўная доля венецыянскага імпарту захоўваецца ў Крэўскім замку і на пачатку XVII ст., аб чым сведчыць знаходка рэшткаў невялікага збаночка празрыстага сіняга шкла, выдзьмутага ў рыфлёную форму, з носікам-вылівам і, верагодна, дзвюма фігурнымі ручкамі паабапал тулава. Падставай для атрыбуцыі можа служыць публікацыя падобнага посуду ў кнізе А. дэ

Маран "Гісторыя дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва"[7].

У археалагічных пластах канца XVI — пачатку XVII ст. у Крэве, як і на тэрыторыі іншых замкаў, пачынаюць з'яўляцца рэшткі нямецкіх і польскіх сасудаў. Яны прадстаўлены фрагментамі празрыстага зеленаватага шкла з шыпападобным наляпным дэкорам, кавалкамі распісных сценак (сюжэтны матыў), фрагментамі ножак келіхаў, аналогіі якім сустракаюцца ў працах некаторых польскіх аўтараў[8]. Увогуле вызначыць працэнт польскага і нямецкага імпарту ў дадзены адрэзак часу даволі цяжка, бо ў асяроддзі ўласна беларускага шкла гэтага перыяду назіраецца вялікая доля пранікнення польскіх і нямецкіх шкларобчых традыцый, што падаецца натуральным для рамяства, якое толькі нарадзілася і не паспела набыць уласнага вытворчага і мастацкага вопыту.

Адноўленыя формы яшчэ не адлюстроўваюць усёй карціны ўжывання імпартнага посуду ў побыце замкаў. Шмат выяўленага шкла — фрагменты, па якіх вельмі цяжка скласці ўяўленне аб форме сасуда. Скажам, у Крэве, акрамя апісаных прыкладаў, знойдзецца яшчэ каля 20 кавалкаў ад посуду з дэкорам тыпу "венецыянскай ніці". Верагодна, што гэта рэшткі ад аднаго сервіза.

Наяўнасць у замках посуду з вядомых у Еўропе шкларобчых майстэрань, як правіла, сведчыла не толькі аб дабрабыце і матэрыяльных магчымасцях іх гаспадароў, але і аб іх культурным узроўні і мастацкім гусце. Трэба, аднак, думаць, што ў штодзённым карыстанні прывазны посуд ніколі не быў. Ён каштаваў вельмі дорага, адрозніваўся далікатнасцю, крохкасцю і лічыўся прадметам раскошы. Беларуская шляхта з гэтай прычыны аддавала перавагу залатым, срэбным, алавяным (у залежнасці ад матэрыяльнага стану) прыборам, а таксама карысталася шкляным посудам мясцовай вытворчасці.

Пачынаючы з канца XVI ст. роля апошняга ў замкавай гаспадарцы ўзрастае. У гэты час у развіцці беларускага шкларобства выразна праяўляюцца дзве процілеглыя тэндэнцыі. З аднаго боку, відавочна жаданне мясцовых рамеснікаў далучыцца да прызнанага заходнееўрапейскага вопыту, а з другога — імкненне выпрацаваць самастойную мастацка-вытворчую традыцыю. Першы напрамак знаходзіў сваё адлюстраванне ў наступных з'явах: пераймані пэўных тэхнічных навыкаў, прытрымліванні еўрапейскіх канонаў у марфалогіі і стылістыцы шкляных вырабаў, нарэшце, у звычайным капіраванні вядомых узораў. Як прыклад — ручкі, знойдзеныя на тэрыторыі Мірскага і Гальшанскага замкаў, зробленыя даволі прымітыўна з вітога жгута, упрыгожаныя налепамі ў выглядзе грабеньчыкаў. Шкло шараватае, празрыстае, асяродак ручак пранізвае чырвоны віты стрыжань (дэкаратыўны прыём, тэхналогія выканання якога нагадвае шкляныя бранзалеты з Полацка і Мазыра). Тэндэнцыя да самавызначэння ў сваю чаргу праяўлялася праз асаблівасці тэхналогіі, марфалогіі, праз мастацка-стылістычныя пошукі і вобразнасць, запазычаную ў традыцыйным беларускім мастацтве.

З мясцовых вырабаў канца XVI ст. вядомы танкасценныя цыліндрычныя шкляніцы на паддонах альбо без іх, зробленыя пад уздзеяннем нямецкіх сасудаў тыпу "keulenglass", а такса-

ма дубальтовыя келіхі і кілішкі, чашы якіх раўназначныя стапе, а ножкі складаюцца з двух ці трох сплюшчаных "яблыкаў". Адзначаны посуд быў выяўлены на ўсёй вывучаемай тэрыторыі.

У Мірскім замку шкляніцы сустракаюцца двух тыпаў: цыліндрычныя на высокіх цыліндрычных паддонах (дыяметры 5,6; 6; 6,5; 7; 9 см), выдзьмутых адвольна з празрыстага бясколернага і зеленаватага шкла; цыліндрычныя на паддонах, утвораных хваліста ўкладзеным наляпным жгутом (дыяметры 6 і 9 см). У Крэве, акрамя вышэйадзначаных варыянтаў, знойдзены яшчэ адзін — цыліндрычныя сасуды на кальцавых паддонах, дэкарыраваных неглыбокімі зашчыпамі. Памеры донцаў шкляніц з Крэўскага замка прыкладна такія ж, як у Міры; шкло — бясколернае, жаўтавата-зялёнае.

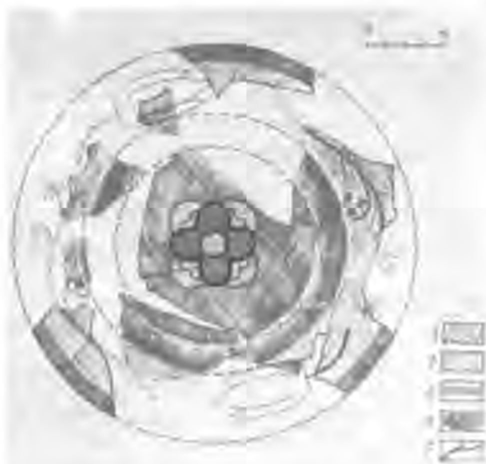
У гальшанскай калекцыі шкляніцы прадстаўлены толькі сасудамі на цыліндрычных паддонах з адагнутым краем (дыяметры 7; 8,5 см). Форма шкляніцы, хаця і была запазычанай, карысталася папулярнасцю і праіснавала да XVIII ст. Мяняліся толькі памеры посуду ў выніку пераходу ад сасудаў масавага карыстання да сасудаў індывідуальнага карыстання. Шкляніца лёгка ўпісалася ў мясцовы побыт, магчыма, таму, што адпавядала традыцыйным уяўленням беларусаў аб форме наогул, а таксама характару напояў, якія ўжываліся (піва і мёд).

У XVI ст. з'яўляецца посуд з двайной чашай, вядомы пад назвай "дубальтовыя кубкі". Дубальтовыя кубкі з Міра, Гальшан і Крэва па форме ідэнтычныя, маюць канічную чашу і стапу, якія звязаны між сабой ножкай з трох альбо двух сплюшчаных "яблыкаў". Выдзьмуты адвольна з бясколернага і зеленаватага шкла. Падобны посуд вядомы нам яшчэ па раскопках Лідскага замка[9] і Старога замка ў Гродне[10]. Цікава, што сярод мінскіх, віцебскіх, а таксама пазнейшых мсціслаўскіх і магілёўскіх матэрыялаў ён сустракаецца ізноў, але ўжо марфалагічна зменены пад уплывам, відаць, нейкіх мясцовых традыцый.

Ідэя дубальтовага посуду вельмі сімвалічная ў беларускім прыкладным мастацтве. У той ці іншай інтэрпрэтацыі яна існуе ў кераміцы, метале і абумоўлена пэўнымі ўяўленнямі аб магічнай сувязі дзвюх процілегласцей: зямлі і неба, мужчыны і жанчыны.

У першых шкларобчых вопытах цяжка вызначыць той або іншы стыль. Можна аднолькава гаварыць аб рэнесансавых тэндэнцыях у беларускім шкларобстве XVI — пачатку XVII ст., адначасова знаходзячы арганічную сувязь мясцовага шкла з народнай традыцыяй. Рацыяналізм, гармонія асобных частак формы, далікатная прастата — тыпова рэнесансавыя рысы, але вядома, што гэта і тыповыя рысы беларускага нацыянальнага мастацтва на працягу ўсёй гісторыі яго развіцця. Вобразы для сваіх сасудаў беларускі гутнік чэрпаў у мясцовай кераміцы. У шкло была перанесена тая гуманістычная традыцыя, якая заўсёды адрознівала беларускую кераміку: блізкасць да чалавечых і прыродных вобразаў, спалучэнне утылітарных задач з удала выкананай формай, рацыяналізм і сціпласць дэкору.

Эпоха Рэнесанса, аднак, прынесла з сабой моду на распіснае шкло. Беларускія майстры хутка авалодалі прыёмамі такой дэкарыроўкі і да-



76. Распісная талерка глушанага шкла. Венецыя (?) XVI ст. 1 — колер шкла талеркі бледна-галубы, 2 — жоўты, 3 — пазалота, 4 — чырвоны, 5 — чорны колер

сягнулі значных поспехаў. Пра гэта сведчыць дакумент, датуемы 1653 г., "Отписка вольновского воеводы В. Новосильцева в Разрядный приказ о скляничных мастерах Т. и П. Юрьевых, переселившихся в Россию", дзе, у прыватнасці, гаворыцца: "...которые черкасы и белорусы из литовской стороны придут на Вольное и окончины. А как им завод завести делать скляницы на реке на Мерле... месецем де, государь, они сделают всяких скляничных сосудов всякими образцами и розных цветов красками те сосуды наведут"[11]. Прыклады распісных сасудаў раслінным і геаметрычным арнаментамі ёсць у мірскай калекцыі шкла.

У першай палове XVII ст. у беларускім шкле выразна праяўляюцца стылістычныя асаблівасці барока. Як больш дэмакратычны па сваёй прыродзе стыль, ён даволі хутка ўвасобіўся ў мастацтве, якое цесна было звязана з народнай культурай. Рэнесансавая плынь, што так і не праявіла сябе ў поўнай меры ў беларускім шкле, саступае месца барочным вобразам. Тым не менш пэўныя эстэтычныя заваёвы перыяду Адраджэння, якія выразілі сябе ў марфалогіі і тыпалогіі сасудаў (дубальтовыя кубкі, шкляніцы), у дэкаратыўнай сістэме (роспіс па шклу), у стылістыцы (стрыманасць і рацыяналізм вобразаў, гарманічнае суаднясенне частак сасуда, далікатная сціпласць дэкору і г. д.), праіснавалі амаль да XIX ст.

Даследаванне археалагічных калекцый шкла з беларускіх замкаў дазволіла, такім чынам, высветліць некаторыя аспекты развіцця беларускага сярэднявечнага шкларобства на этапе яго станаўлення ў XVI — пачатку XVII ст.

1 Трусаў А. А. Кафля Мірскага замка // Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 152—162; Ён жа. Таямніцы старажытных сховішчаў. Мн., 1990; Зданович Н. И. Неполивная посуда Мирского замка // Древности Литвы и Белоруссии. Вильнюс, 1988. С. 145—149; Дзярновіч А. І., Трусаў А. А., Чарняўскі І. М. Лёс Крэва. Мн., 1993.

2 Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. Мн., 1987. Т. 1. С. 129.

3 Трусов О. А. Археологический отчет о проведении раскопок в Кревском замке 1985 г. // Архив БСНРПМ "Белреставрация", объект 198/81, № 20.

4 Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. Прага, 1980. С. 135.

5 Западноевропейское прикладное искусство средних веков из коллекции Базилевского [Каталог]. Л., 1966.

6 Трусаў А. А., Ляшкевіч А. Б. Шкло Мірскага замка // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1982. № 11; Трусов О. А. Археологический отчет о проведении раскопок в Гольшанском замке в 1981 г. // Архив СНРПМ, объект 12, № 24.

7 А. де Моран. История декоративно-прикладного искусства. М., 1982. С. 349 (рис. 558).

8 Ciepiela St. Pucharki dzwonowate w Polsce od końca XVI do końca XVII wieky // Szkło i ceramica. 1966. N 9. S. 248—253.

9 Яніцкая М. М. Вытокі шклаpобства Беларусі. Мн., 1980. С. 114.

10 Там жа.

11 Воссоединение Украины с Россией // Документы и материалы, изданные АН УССР. М., 1954. Т. 3. С. 491.

Э. С. Максімава

Мастацкія якасці шатаў абразоў XVI — першай паловы XVII ст.

На жаль, час данёс да нас найбольш раннія беларускія шаты праваслаўных і каталіцкіх абразоў толькі канца XVI ст. Частку шатаў папярэдняга перыяду (першай паловы XVI ст.) можна было б рэканструяваць паводле іх апісанняў у архіўных дакументах. На падставе праведзеных даследаванняў пісьмовых крыніц мы прыйшлі да высновы, што каштоўныя ўбранні абразоў гэтага перыяду складаліся найчасцей з карон і шатаў. Абгрунтаваннем нашых поглядаў можа служыць разгляд групы твораў XVI — першай паловы XVII ст.

Шаты, якія ўключалі ў сябе адно ці некалькі металічных накладных упрыгожанняў, што закрывалі асобныя ўчасткі выяў, мы ўмоўна называем "драбнічнымі". Асобныя кароны і шаты, а таксама іх аздабленне (залачэнне, каштоўныя камяні) маглі заказвацца ў розны час і рознымі людзьмі. Таму адны, называныя ў крыніцах XVI ст. састаўныя часткі "драбнічных" шатаў часам выраблялiся раней, іншыя — значна пазней.

Карона, як і шата, выконвала рэпрэзентатыўную функцыю — падкрэслівала асаблівую значнасць абраза ў іканастасным радзе і ў інтэр'еры храма ў цэлым. Напрыклад, ва Успенскай царкве Ляшчынскага манастыра залачоным "вянцом" упрыгожаны абраз "Успенне", а ў Святадухаўскай царкве таго ж манастыра — абраз "Сашэсце Святога Духа"[1]; залатая карона з каштоўнымі камянямі аздабляла абраз "Маці Божая Адзігітрыя" з Супрасльскага Благавешчанскага манастыра[2].

Часамі карона з'яўлялася, па сутнасці, вотай, знакам просьбы аб літасці ці праявай удзячнасці. Пры дапамозе ватыўных падвесак (нацельных крыжыкаў, заручальных пярсцёнкаў, завушніц, плакетак з манаграмамі Маці Божай і Хрыста, медалёў, срэбных і залатых манет і інш.) кожны прыхаджанін мог "узаемадзейнічаць" з абразам, дакладней, звяртацца да намаляванага на ім святога. Такім чынам, карона, шата і іншыя воты былі прызначаны не толькі для таго, каб вылучыць у прасторы храма той ці іншы абраз, але таксама каб "назнаменаваць" абраз, які праславіўся ў пэўны адрэзак часу. Праз воты быццам бы ажыццяўляецца сувязь абраза з гісторыяй асобных родаў, з лёсам некалькіх пакаленняў прыхаджан. Каштоўны ўбор абраза з'яўляецца своеасаблівым "інтэгрантам часу", бачным сведчаннем "удзелу" абраза ў сацыякультурным працэсе, неабвержным пацвярджэннем вусных паданняў пра цудатворную моц абраза.

Зберaглася толькі адна аўтэнтычная карона, датуемая намі канцом XVI ст., на будслаўскім абразе "Маці Божая з дзіцем"[3]. Яна прасечная, паўсферычнай формы, складаецца з вобада і пяці стужак, што сыходзяцца ўверсе. У прасветах паміж стужкамі на фоне падкладзенай знізу чырвонай тканіны вырысоўваюцца контуры стылізаваных кветак (зубцоў). Карона выканана са срэбра і аздоблена каштоўнымі камянямі. Ужыванне пазалоты і каштоўных камянёў звязана з жаданнем падкрэсліць трыумфальны характар выяў. Падбор камянёў на кароне невыпадковы. Кожны з іх сімвалізаваў пэўную дабрадзейнасць. Само па сабе адзенне, упрыгожанае каштоўнымі камянямі — рубінамі, тапазамі, оніксамі, яспісамі, сапфірамі, карбункуламі, ізумрудамі і золатам, сімвалізавала "пячаць дасканаласці, паўнату мудрасці і вянец прыгажосці"[4].

Большасць карон першай паловы XVII ст. выканана з адзінай пласціны ў тэхніцы чаканкі і прасечкі; вышыня іх роўная шырыні ці перавышае яе. У дэкоры карон першай паловы XVII ст. выкарыстоўваецца раслінны арнамент; сустракаюцца суцэльныя, непрасечныя кароны і кароны, аздобленыя галоўкамі пуці з характэрнымі для познарэнесансавага мастацтва падвешанымі хусткамі.

Недахоп звестак і малая колькасць захаваных помнікаў не даюць магчымасці правесці больш дэталёвае іх параўнанне. Аднак ёсць усе падставы лічыць, што кароны выконваліся ў адпаведным часу мастацкім стылі. Таму ў далейшым па меры выяўлення і вывучэння кароны могуць быць выкарыстаны як дапаможны параўнальны матэрыял для атрыбуцыі абразоў.

Другой тыпалагічнай групай каштоўных убораў беларускіх абразоў гэтага перыяду з'яўляюцца поўныя шаты, якія закрываюць усё поле абраза, акрамя твару і рук. Візуальныя апісанні пяці поўных шатаў сярэдзіны XVI ст. рэканструяваны намі на падставе інвентароў 1557, 1646 гг. Супрасльскага Дабравешчанскага сабора. У 1557 г. такімі шатамі былі ўпрыгожаны абразы мясцовага рада іканастаса. Заказчыкам шатаў з'яўляўся ігумен манастыра архімандрыт Сергій Кімбар, фундатарамі — Аляксандр Іванавіч Хадкевіч і яго жонка Васіліса Яраславаўна. Нагадаем апісанне адной з гэтых шатаў: "...Образ великий Богородицы Одегитрии, в е с ь с р е б р о м о п р а в н ы, м е с т а м и — злотисты (разрадка наша. — *Э. М.*) с камушками и жемчугом. На голове — злоты венец; на нем розы с камнями белыми и другого цвета, и перлами, пять штук. У дитятки, в венце, розы с камнями маленькими розных цветов, четыре; у шеи камушков червоных три; роз сребных о к о л о того образа — тридцать"[5].

Аналагічнае апісанне каштоўнага ўбору цудатворнага абраза "Маці Божая з дзіцем" знойдзена намі ў інвентары (1682) уніяцкай царквы мястэчка Цырын (пад Навагрудкам). Шата (так у дакуменце!) апісана такім чынам: "Шата сребна, ваги гривен 11 и лотов 4; в квятках и штыхтах — гривен 6 и лотов 4, ктуры кляты и штыхты для позлоты зостают у их милости Пана Обуховича, воеводы Смоленского. Корона дужа, сребна, злотиста, с камушками; на Пану Езусе — друга коронка, мала, сребна, злотиста,

с камушками"[6]. Мяркуючы па тым, што ў 1682 г. накладныя кветкі мелі патрэбу ў панаўленні пазалоты, мы можам датаваць шату канцом XVI ст. Магчыма, шата была выраблена хутка пасля пабудовы царквы ў 1577 г.[7]

Усе вышэйназваныя шаты не збераглiся. Для нас вельмі важныя апісанні канструкцыі, матэрыялу і прынцыпу арнаментацыі супрасльскіх і цырынскіх шатаў, таму што ў гісторыі еўрапейскага мастацтва вядомы толькі адзінкавыя выпадкі бытавання ў XVI ст. чаканеных, а не басменных абразовых шатаў. У нашым разуменні тэксту срэбная і часткова пазалочаная супрасльская шата закрывала ўвесь абраз цалкам, акрамя твараў. Гэта азначала, відавочна, што фон заставаўся срэбным, а кветкі, кароны, зоркі, гарлавіны і зарукаўі залаціліся. Карона Маці Божай была выраблена з золата, карона Хрыста — пазалочаная. Каштоўныя камяні змешчаны ў гарлавіну сукенкі Маці Божай і хітона Хрыста. Камяні і жэмчуг таксама аздаблялі "ружы" абедзвюх карон.

Што сабою ўяўлялі "ружы", пакуль не зразумела. Магчыма, гэта разеткі, а можа, плоскія накладкі, блізкія да тых, што аздабляюць раму абраза "Святая сям'я" з Пінскага францысканскага манастыра[8]. У апісанні цырынскай шаты выразна сказана, што шата ўпрыгожана кветкамі ("квяты"). Акрамя таго, візітарам згадваюцца цікавыя падрабязнасці, што дазваляюць рэканструяваць тэхніку выканання шаты. Накладныя кветкі мацаваліся да шаты срэбнымі цвікамі ("штыхтамі") з фігурнымі плешкамі. На момант інвентарызацыі яны часова захоўваліся ў смаленскага ваяводы Абу-

77. Шата абраза "Маці Божая з дзіцем (Будслаўская)". Канец XVI — першая палова XVII ст.

ховіча, які, магчыма, узяў на сябе выдаткі і клопаты аб панаўленні пазалоты. Тут мы зноў сустракаемся з выпадкам частковага залачэння шаты. Самі кветкі і цвікі маглі выконвацца коўкай ці ліццём. Акрамя таго, апісанне дазваляе арыенціровачна вызначыць памеры шаты. Вага 11 грыўняў прыкладна роўная двум кілаграмам срэбра. Такая шата з тоўстага ліставога металу магла мець плошчу каля 5000 см^2 і адпаведны памер каля 80×60 см. Зыходзячы з гэтага разліку і з таго факта, што кветкі важылі прыкладна палову вагі шаты, мяркуем, што

78. Фрагмент шаты

яны дасягалі памеру каля 12×9 см, г. зн. прыблізна як на будслаўскай шаце, пра якую пойдзе гаворка ніжэй. На нашу думку, характар апісання цырынскай шаты сведчыць, што такога тыпу канструкцыя не была для візітатара нечаканай. Лаканічна і дакладна паведамляе ён тэхнічныя даныя, выкарыстоўваючы ўстойлівыя ў яго практыцы словазлучэнні. Звычайнасць такога апісання з'яўляецца яшчэ адным ускосным доказам шырокага бытавання шатаў.

З захаваных шатаў найбольш ранняя аздабляе каталіцкі абраз "Маці Божая з дзіцем" з Будслаўскага бернардзінскага касцёла Ушэсця Марыі. Шата складаецца з рызы, фону і рамы, а таксама накладных прасечных німбаў і карон. Мафорый Маці Божай і гімацій Хрыста ўпрыгожаны накладнымі кветкамі, адлітымі ў пяці матрыцах. Варыянты кветак адрозніваюцца маштабам, наяўнасцю ці адсутнасцю лісцяў, формай сячэння сцяблоў. Аб'ядноўвае ж іх характар стылізацыі кветак, агульнасць у кампаноўцы ўсіх элементаў кампазіцыі (падабенства да букецікаў з дзвюх коратка зрэзаных кветак), наяўнасць Х–падобных скрыжаваных выгнутых сцяблоў.

Насуперак стандартызаванай прастаце накладных кветак сама будслаўская рыза з'яўляецца прыкладам скульптурнага майстэрства такога высокага ўзроўню, які рэдка сустракаецца сярод беларускіх шатаў, што зберагліся. Лёгка і натуральна чаканшчык перадае глыбіню прасторы, аб'ёмнасць фігур, натуральную

рухомасць і складаны ракурс пастаы дзіцяці. З гэтай мэтай майстар выкарыстоўвас разнастайныя мастацкія сродкі: скульптурную тэхніку ў мадэліроўцы складак, паралельны ці веерны іх кірунак; разрэджанне і згушчэнне дэкаратыўных элементаў на пэўных участках шаты. Выразнасцю пластыкі асабліва вызначаецца мадэліроўка торса Хрыста — зона шаты, свабодная ад арнаменту. Мы назіраем, як адагнуты край шырокага рукава, падобныя да струменяў звілістыя складкі кашулі, якія драпіруюцца на плячах, не толькі фарміруюць аб'ём, але і перадаюць дынамічны рух Хрыста. Можна прывесці некалькі графічных аналагаў веернага спосабу трактоўкі складак гімацыя. Найбольш ранніміз апублікаваных з'яўляюцца мініяцюра Шарашоўскага евангелля "Евангеліст Мацвей" (1525—1550)[9], а таксама гравюра Пятра Мсціслаўца "Евангеліст Марк", паўтораная ў выданнях Новага Запавету ў 1623, 1641, 1652 гг.[10]

Калі засушаныя кветкі і "крабы" на дэкаратыўным шляку мафорыя з'яўляюцца, відавочна, рэмінісцэнцыямі готыкі, дык характар мадэліроўкі фігур, яснасць кампаноўкі арнаменту, адносная раўнапраўнасць і ўраўнаважанасць элементаў дэкору разглядаюцца намі як рэнесансавыя рысы. Рэнесансавыя, на наш погляд, і рама, і кароны будслаўскай шаты[11].

Дэкор рамы складаецца з чатырох нарожнікаў (вугольнікаў), утвораных акантавымі галінкамі, а таксама з арабесак з фігурамі святых Веры і Казіміра ў цэлую постаць (на вертыкалях) і галовак пуці, што запаўняюць цэнтральную прастору на гарызанталях. Уся гэта добра разлічаная, пабудаваная на ас-

79. Фрагмент шаты

нове восевай сіметрыі кампазіцыя выканана ў тэхніцы чаканкі, высечана па абрысах матываў і вылучана пакладзеным пад раму чырвоным сукном. Унутраны і вонкавы каркасы рамы акаваныя даволі шырокім дэкаратыўным бардзюрам з чаканеным плоскарэльефным арнаментам у выглядзе серпанціна са струкоў, бягучых уздоўж валікаў.

Трэба адзначыць, што характар мадэліроўкі фігур святых, размешчаных у цэтры левай і правай вертыкальных бакоў рамы, адрозніваецца ад рызы схематычнасцю і ўмоўнасцю, статычнасцю пастаў, парушэннем прапорцый (у бок скарачэння), гіпербалізацыяй асобных элементаў, абагуленасцю трактоўкі

складак адзення. Іншая ў параўнанні з рызай і тэхніка выканання скульптурных элементаў рамы. Для яе характэрны адмова ад выкарыстання наборнага ліцця, нязначнае ўжыванне паліроўкі і мноства канфарэння, параўнальна нізкая якасць гладзі, выкананне стручковага і жамчужнага арнаменту пры дапамозе фігурных пуансонаў.

Спроба інтэрпрэтацыі семантыкі кветкавага арнаменту будслаўскай шаты можа быць зроблена з вялікай асцярожнасцю. Залочаны фон і кветкі на адзенні Маці Божай — невыпадковыя чыста дэкаратыўныя элементы. Яны звязаны з жаданнем заказчыка ці майстра шаты звярнуцца да пэўных сімвалаў хрысціянскага мастацтва.

Выкарыстанне метафарычнага вобраза раю, саду, у якім цвітуць кветкі душы, — даўняя традыцыя Бібліі. Прыкладам можа служыць алегарычная інтэрпрэтацыя ў "Песні песняў", дзе дыялог Бога і душы адбываецца ў "садзе руж". Вокліч "Я нарцыс Саронскі, лілея далін!» Арыген каменціруе так: "Хрыстос сыходзіць у даліну і, прыйшоўшы ў даліну, робіцца лілеяй. Замест Дрэва Жыцця, якое насаджана было ў раі Божым, Ён зрабіўся кветкай цэлага поля, значыць, цэлага свету і ўсёй зямлі. Бо што можа быць кветкай свету ў такой ступені, як імя Хрыста"[12]. На думку Амвросія Медыяланскага, Суламіта з "Песні песняў" ёсць алегарычны вобраз Маці Божай. У каталіцкіх богаслужэннях чытанні з "Песні песняў" прымяркоўваюцца звычайна да свят Багародзіцы. У богаслужэнні праваслаўнай царквы чытанні з "Песні песняў" не праводзяцца, але ў канонах і ў службах у гонар Маці Божай ёй прысвойваліся метафары з гэтай кнігі: "запечатленная крыніца", "заключаны вертаград"[13].

Мы схільныя лічыць, што ў дэкоры шатаў, падобных да будслаўскай, заключаецца пэўная тэалагічная праграма: золата фону сімвалізуе боскае святло, а раслінны арнамент адзення — сад закрыты, вобраз раю.

Пытанне датавання і аўтарства будслаўскай шаты ў мастацтвазнаўчай літаратуры не абмяркоўвалася. У альбоме "Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII—XVIII стагоддзяў" Н. Ф. Высоцкая публікуе фрагменты рамы шаты і датуе раму XVI — першай паловай XVII ст., а пра наяўнасць шаты не паведамляе[14]. Будслаўскі абраз у шаце публікаваўся ў "Нарысах па гісторыі віленскага мастацтва" М. Маралоўскім з невялікім каментарыем, дзе няма атрыбуцыйнай характарыстыкі шаты[15]. Найбольш поўныя звесткі аб гісторыі абраза, прыведзеныя В. Мураўцом у калектыўнай манаграфіі па гісторыі бернардзінскіх манастыроў, дазволілі прапанаваць датаванне рызы і рамы будслаўскай шаты. Каля 1592 г. абраз быў падараваны папам Клеменсам VIII мінскаму ваяводзе Яну Пацу, што прайшоў шлях ад сервітора Яна Замойскага і чашніка літоўскага да маршалка літоўскага трыбунала. Спачатку абраз знаходзіўся ў палацы Я. Паца, у дамашняй царкве ваяводы. Праз 3 гады пасля яго смерці ў 1613 г. капелан Ісак Салокай перадаў абраз будслаўскім бернардзінцам. Права на валоданне пушчаю над р. Сервеч, дзе потым паўстаў Будслаў, віленскім бернардзінцам яшчэ ў 1504 г. даў вялікі князь і кароль Аляксандр. У канцы XVI ст., калі ўладанні бернардзінцаў у Будславе дзякуючы з'яўленню Маці Божай сталі месцам

паломніцтва, пры рэзідэнцыі быў збудаваны, а дакладней, адноўлены невялікі драўляны касцёл (каплічка). У яго алтары змясцілі прывезены з бернардзінскага віленскага касцёла абраз "Сустрэча Марыі і Лізаветы"[16]. У той жа капліцы, пэўна, у спецыяльным алтары, знаходзіўся і завешчаны Я. Пацам абраз.

Каля 1613 г., згодна з Мураўцом, а паводле іншых даных, з 1633—1643 гг. у Будславе распачалося будаўніцтва мураванага касцёла на сродкі гетмана Вялікага Княства Літоўскага і полацкага ваяводы Яна Кішкі і літоўскага лоўчага Мікалая Ісакоўскага[17]. У галоўным алтары новага касцёла замест абраза "Сустрэча Марыі і Лізаветы" змешчаны пацаўскі абраз "Маці Божая з дзіцем", які хутка стаў вядомы як цудатворны.

Апублікаваная ў 1650 г. праца Е. Зеляевіча паведамляе аб вылячэннях і іншых "цудоўных падзеях", звязаных з будслаўскім цудатворным абразом. А ў 1672 г. у "Атласе Марыйных абразоў..." В. Гумпенберга будслаўскі абраз быў праслаўлены для ўсяго каталіцкага свету. Вядома, што ў 1656 г. у час "наезду шведаў" касцёл і манастыр ацалелі. У 1783 г. завяршылаcompleted будаўніцтва новага мураванага касцёла, прыбудаванага да старога такім чынам, што яго галоўны алтар стаў алтаром бакавой капліцы св. Варвары. Пацаўскі абраз быў перанесены ў галоўны алтар новага касцёла, дзе ён пазбавіўся свайго аўтэнтычнага архітэктурна-скульптурнага акружэння.

Праблему датавання і аўтарства шаты зручней разглядаць, пачынаючы з рамы. Тут, на нашу думку, магчымы два варыянты. Першы — рама магла быць выканана па заказу Паца да 1610 г.; другі — выраблена ў 1640-я гады, калі спатрэбілася змясціць абраз у галоўны алтар касцёла. Як у першым, так і ў другім выпадку мы схільныя прыпісаць аўтарства віленскаму колу майстроў, якое ўключала ўвесь "цвет злотніцтва" Вялікага Княства Літоўскага. Паколькі Вільня з'яўлялася цэнтрам правінцыі беларуска-літоўскіх бернардзінцаў, лагічна дапусціць, што заказ рамы не мог адбыцца без удзелу віленскага правінцыяла ордэна. Такім чынам, раму датуем дапушчальна канцом XVI ст. — 1640-мі гадамі. Адзначым у дадатак блізкасць стылю скульптурных і арнаментальных элементаў рамы да стылю скульптуры і накладной разьбы алтара. Таму магчыма, што невядомы праектант алтара адначасова выканаў праект рамы ці пры праектаванні алтара ўлічваўся стыль ужо існуючай рамы абраза.

Мы мяркуем, што рыза была выканана майстрам заходняй, хутчэй за ўсё італьянскай, арыентацыі ў канцы XVI ст., магчыма, у Вільні па заказу Я. Паца. Доказам на карысць дапушчэння пра ўплыў яе стылю на мастацкую мову скульптуры алтара, што акружала абраз, з'яўляецца падабенства ў спосабе трактоўкі складак (напрыклад, напуск над поясам на хітоне Хрыста і хітоне св. Станіслава)[18]. Аднак больш пэўна выказацца пра дату і месца вырабу будслаўскай шаты пакуль што мы не можам.

Будслаўскі абраз з'яўляецца прыкладам маньерыстычнага позна-рэнесансавага срэбнага рэльефу, прадцечай барочных шатаў, выкананых чаканкай, другой паловы XVII ст.

1 Довгялло Д. И. Инвентарь Лещинского монастыря // Минская старина: Тр. Минского церковного ист.-археол. комитета. Мн., 1909. Вып. 1. С. 34.

2 АСД. Вильна, 1870. Т. 9. С. 54.

3 Вера і жыццё. 1993. № 1.

4 Довгялло Д. И. Инвентарь Лещинского монастыря... С. 44.

5 АСД. Т. 9. С. 49—55.

6 Нацыянальны архіў Беларусі, ф. 136, воп. 1, адз. зах. 42242.

7 История искусства народов СССР: В 9 т. М., 1973. Т. 3. С. 56.

8 Пластыка Беларусі XII—XVIII стст. [Альбом] / Склад. Н. Ф. Высоцкая. Мн., 1983. № 18—21.

9 Жывапіс Беларусі XII—XVIII стст. [Альбом] / Склад. Н. Ф. Высоцкая, Т. А. Карповіч. Мн., 1980. № 23.

10 Галенчанка Г. Я. Старадрукаваныя кірылічныя выданні XVI—XVIII стст.// Кніга Беларусі: 1517—1917. Мн., 1986. С. 59, 96.

11 Што датычыцца літых ажурных драбніц у выглядзе шкла мафорыя і кветак, яны сустракаюцца і ў праваслаўных шатах. Так, абраз "Маці Божая Замілаванне" XII ст. з Успенскага сабора Маскоўскага Крамля (паходзіць з Ноўгарада) меў металічныя накладкі ў месцах надпісаў, зоркі на плячы і чале Маці Божай, шляк мафорыя, скрутак дзіцяці (гл.: Зонова О. В. "Богоматерь Умиление" XII века из Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство. М., 1972. С. 272—273; Батхель Г. С. Реставрационное раскрытие иконы "Умиление" XII века // Реставрация и исследование памятников культуры. М., 1971. Вып. 1. С. 131—134).

12 Толковая Библия, или комментарий на все книги св. Писания. СПб., 1908. Т. 5. С. 57.

13 Толковая Библия... С. 39.

14 Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII—XVIII стст. [Альбом] / Аўтар тэксту і склад. Н. Ф. Высоцкая. Мн., 1984. № 35—37.

15 Morełowski M. Zarysy syntetyczne sztuki Wileńskiej od gotyki do neoklasicyzmu. Wilno, 1938—1939. S. 154.

16 Muzawiec W. Budsław // Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej dranicach historycznych / Pod. red. ks. Wiczawskiego H. E. Kalwaria Zebrzydowska. 1985. S. 32.

17 Ярашэвіч А. А. Манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі стылю ранняга барока (на прыкладзе аднаго помніка) // Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 66—69.

18 Пластыка Беларусі... № 76.

В. Г. Пуцко

Калужскі рэлікварый

У Калужскім абласным краязнаўчым музеі захоўваецца драўляны, з сярэдзіны ababіты срэбнымі пласцінамі з чаканкай, а звонку пакрыты аксамітам складзень-трыптых з шырокімі срэбнымі завесамі[1]. Ён з'яўляецца футаралам чатырохканцовага крыжа-машчавіка з навершшам, зробленага з тоўстых срэбных пласцін і ўпрыгожанага з пярэдняга боку гравіраванымі з чарненнем вывамі, а з адваротнага — часткова пакрытага прарэзаным надпісам з пералікам рэліквій, змешчаных у ім. Крыж належыць да катэгорыі дэпашпартызаваных помнікаў тарэўтыкі — яго папярэдняе месцазнаходжанне застаецца нявысветленым. Прынамсі, сярод славутасцей рызніц калужскіх і навакольных манастыроў гэты рэлікварый у вядомай нам літаратуры не прыгадваецца. Не выключана, што раней ён належаў аднаму з калужскіх храмаў, багатае начынне якіх, на жаль, не было вывучана да іх закрыцця і спусташэння.

Крыж-машчавік з шырокімі кароткімі канцамі ўвенчаны агранёным навершшам. Яго памеры

80. Складзень-тэтраптых 1708 г. з крыжам-рэлікварыем (у адчыненым выглядзе). Калужскі абласны краязнаўчы музей

(15,8×11,2 см пры таўшчыні 2,4 см) не дазваляюць лічыць гэты выраб нагрудным крыжам, хоць знешнія формы ў агульных рысах характэрны менавіта для такога тыпу рэчаў. Абрыс не вызначаецца ідэальнай дакладнасцю: асіметрыя выяўляецца як у суадносінах шырыні верхняй і ніжняй частак, так і ў памерах канцоў папярочкі. На пярэднім баку навершша выгравіравана выява Нерукатворнага Спаса, якая паўтарае адзін з маскоўскіх іканапісных варыянтаў гэтай кампазіцыі другой паловы XVII ст. Пярэдняя пласціна самога крыжа шчыльна за-

81. Складзень-тэтраптых (у зачыненым выглядзе)

поўнена адлюстраваннем Укрыжавання, паабапал якога ў чатыры ярусы размешчаны паўфігуры Маці Божай з немаўляткам і выбраных святых (апошніх агулам 12, што складае толькі палову пераліку асоб, чые мошчы, згодна з надпісам на адваротным баку, былі пакладзены ў рэлікварый). Вольная прастора ў ніжняй частцы на адвароце вырабу магла б сведчыць пра яго незавершанасць, калі б на гладкай паверхні не выступалі паасобныя, найбольш глыбока прарэзаныя літары — усё тое, што засталося ад старанна знішчанага данатарскага надпісу[2].

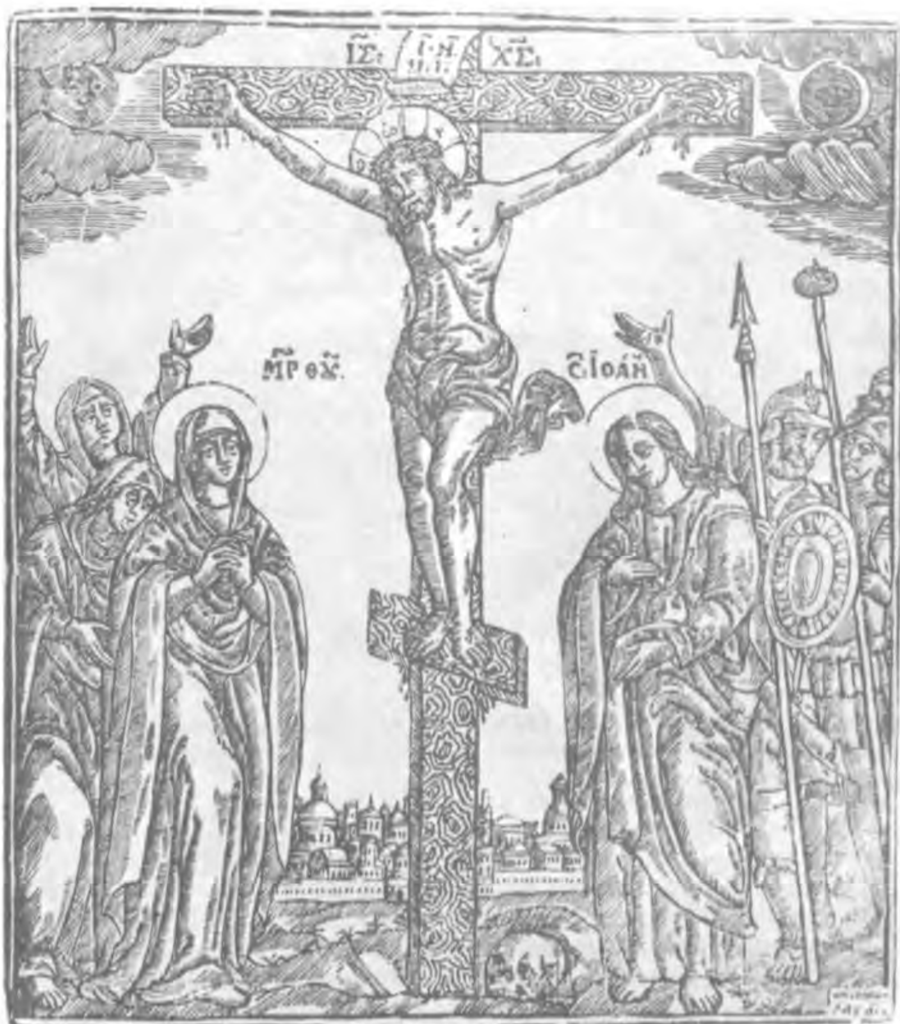
Гравіраваныя і чарнёныя выявы пакідаюць уражанне, што яны выкананы паводле першаўзораў, розны характар якіх вырАўняла цалкам індывідуальная манера разьбы выканаўцы. У адлюстраванні ўкрыжаванага Хрыста відавочныя рысы заходняга арыгінала, што нельга сказаць пра постаці побач з Укрыжаваннем. Паколькі разьбяр не захаваў маштабныя суадносіны фігур, Хрыстос выглядае залішне масіўным. Не выключана, што толькі сама цэнтральная фігура Укрыжавання была скапіравана з нейкай заходнееўрапейскай гравюры, адкуль перанесена гэтая барочная постаць са схіленай на грудзі галавой у цярновым вянку, абкружанай німбам, ад якога струменіцца прамяністае ззянне. Адзначаным іканаграфічным асаблівасцям знаходзіцца аналогія ў абразе, выкананым майстрамі Аружэйнай палаты паміж 1676—1682 гг.[3] Там яшчэ больш дэталёва перададзена напружаная мускулатура ўкрыжаванага Хрыста і, акрамя таго, больш складана вырашана агульная схема кампазіцыі. У заходняй іканаграфічнай традыцыі падобныя выявы Укрыжавання сустракаюцца ад XV ст. з тым толькі істотным адрозненнем, што ступні ног прыбіты адным цвіком[4]. Таму наўрад ці варта імкнуцца звязаць апісаную гравюру на срэбры непасрэдна з нейкім канкрэтным заходнееўрапейскім графічным арыгіналам. Разам з тым размяшчэнне на срэбным крыжы шматфігурнай кампазіцыі Укрыжавання такое незвычайнае, што складваецца ўражанне, нібы яна перанесена з арыгінала ў

82. Крыж-рэлікварый (пярэдні бок). Канец XVII ст.

83. Крыж-рэлікварый (адваротны бок). Канец XVII ст.

памеры першакрыніцы, з-за чаго прамавугольная гравюра, якая не ўвайшла цалкам на паверхню срэбнай пласціны, аказалася са зрэзанымі вуглавымі часткамі. Майстар сутыкнуўся з неабходнасцю запоўніць канцы крыжа выявамі святых і зрабіў гэта звычайным для маскоўскай кніжнай гравюры канца XVII ст. спосабам.

Уздзеянне заходнееўрапейскіх арыгіналаў, як вядома, пакінула свой след у творчасці ўсходнеславянскіх гравёраў рубяжа XVII і XVIII стст., які яшчэ патрабуе асэнсавання. Як ні парадаксальна, на Украіне і Беларусі гэтыя арыгіналы перапрацоўваліся больш радыкальна, чым у Маскве[5]. Дастаткова параўнаць выкананы Васілём Андрэевым у 1690 г. у тэхніцы гравюры па срэбры абразок з выяваю Укрыжавання і Маці Божай Чанстахоўскай (Масква, ДГМ, № 7745. ОК 10017)[6] з гравюрай Нікадзіма Зубрыцкага 1711 г. Апошняя мае ўдакладненую схему і вылучаецца большым драматызмам, але адначасова ў ёй прысутнічаюць пэўныя элементы традыцыйнага іканапісу, чаго абсалютна няма ў разьбе Васіля Андрэева, гэтага "фряжеских резных дел мастера", з ілюстрацыямі якога ўжо ў 1665 г. была выдадзена ў Львове кніга Іанікія Галятоўскага "Небо новое"[7]. Разьбяр крыжа-машчавіка, як мы зазначылі, таксама не пазбег наследавання заходнім мадэлям, але ў той жа час звязаны неабходнасцю



84. Нікадзім Зубрыцкі. Гравюра "Укрыжаванне". 1711 г.

аддаць даніну традыцыйнаму напрамку. У некаторай ступені становішча гэтага майстра нагадвае пазіцыю ілюстратараў выдадзенага ў Маскве ў 1699 г. Служэбніка[8].

Уверсе над Укрыжаваннем на срэбнай пласціне крыжа адлюстраваны Маці Божая Знаменне, евангеліст Лука і св. Мікола, на левым рукаве крыжа — парамі св. Георгій і першапакутнік архідыякан Стэфан, святыя Меркурый і Панцеляймон, на правым — святыя Дзімітрый і Якаў Персянін, святыя Флор і Лаўр, унізе знаходзяцца святыя Параскева, Кацярына, Пігасія і Варвара.

Усе яны паказаны амаль пакаленна, на тры чвэрці звернутыя да Укрыжавання, а евангеліст Лука і св. Мікола — да Маці Божай. Іканаграфічныя тыпы ў асноўным не адрозніваюцца ад зафіксаваных у "Иконописном подлиннике"[9], але аблічча архідыякана Стэфана, які трымае вялізны акруглы камень — свой атрыбут у левай руцэ, даволі блізка нагадвае выяву на абразе царквы Пакрова ў Філях пачатку 1690-х гадоў[10].

Большасць святых, адлюстраваных на крыжы-машчавіку, шануюцца паўсюдна, таму няма нічога дзіўнага, што з асоб, чые мошчы пакладзены ў крыж, выбраны менавіта яны. Выключэнне складае загадкавая пакутніца Пігасія, паколькі ў Месяцаслове паказаны толькі пакутнік Пігасій, памяць якога разам з памяццю Акіндзіна, Афтонія, Елпідзіфора і Анемпадзіста адзначаецца 2 лістапада[11]. У грэчаскай агіяграфіі, акрамя таго, вядомы яшчэ адзін Пігасій з ліку 60 пакутнікаў-пілігрымаў, забітых арабамі ў Іерусаліме каля 723 г.[12] Адзначым, што над жаночай постаццю з крыжам у руцэ, змешчанай паміж Кацярынай і Варварай, прачытваецца мужчынскае імя: "Пигасиі". У спісе рэліквій гэтае ж імя дадзена не ў родным, а ў назоўным склоне, што, па ўсім відаць, і з'явілася прычынай непаразумення.

Працягваючы назіранні над характарам выканання гравіраваных выяў, заўважым, што падобныя тэхнічныя прыёмы (у тым ліку і крыжаваная штрыхоўка) найбольш характэрныя для майстроў віленскага кола. Іх можна адзначыць, у прыватнасці, у творах Лявонція Тарасевіча і Лаўрэнція Кршчановіча, якія пазней працавалі на Украіне[13]. Гравюры апошняга асабліва нагадваюць манеру разьбяра калужскага крыжа-рэлікварыя, які, відаць, выйшаў з гэтай жа школы. Як вядома, некаторы час быў звязаны Л. Кршчановіч і з Масквой[14].

Неабходна цяпер звярнуць увагу на надпісы з імёнамі святых каля выяў. Лука названы апосталам, у той час як у спісе рэліквій ён прыгаданы як евангеліст, што з'яўляецца больш традыцыйным. Імя Параскевы мае форму "Параскевія", а ў тэксце на адвароце крыжа пакутніца названа "Пятніца". Па-рознаму пададзены і іншыя імёны: "Флоръ, Лаверъ" — "Флора і Лавра". Характэрна, што манаграмы Хрыста маюць форму "ІС ХС", што ўскосна сведчыць пра аўтарства беларуса (украінцы звычайна ўжывалі "С" у выглядзе сігмы).

Тэкст на адваротным баку крыжа-машчавіка можа быць перададзены з захаваннем арфаграфічных асаблівасцей, але без дакладнага ўзнаўлення графічнага накрэслення ў наступным выглядзе:

во кр͠стѣ дрєво животворѧщаѥ рыза прєчистыѧ мощи лȣки єв͠глиста николаѧ чюдотворца пєрваго ⓜ стєфана димитрєѧ с͠мч, їѧкова пєрскаго стыȣ с͠мч, євстратиѧ єѯѣнтиѧ євгєниѧ мордариѧ ї орєста с͠мч, фрола ї лавра мины с͠мч, пѧтница с͠мч, єкатєрины софиї с͠мч, варвары с͠мч, мєркулиѧ с͠мч, пигасиї понтєлєїмона прєподобнаго кирилла бєлозєрскаго василиѧ мусикиїскаго прєподобнаго сидора и їныȣ многиȣ стыȣ мощи ї рызы ї дрєва мощи ст͠аго прадвєднаго друга бж͠иѧ лазарѧ

На некаторыя асаблівасці ў прыведзеным пераліку імёнаў нельга не звярнуць увагу. Па-першае, прападобны Кірыла Белазерскі, які памёр у 1427 г. і ўшаноўваўся ўжо з сярэдзіны XV ст., — адзіны святы Маскоўскай Русі, мошчы якога змешчаны ў наш рэлікварый[15]. Васілём Мусікійскім названы, відаць, свяшчэннапакутнік Васіль, епіскап Амасійскі (каля 322 г.), памяць па якім прыпадае на 26 красавіка. Прападобны Сідар — Ісідар Пелусіоцкі памёр прыкладна ў 436—440 гг. (памяць 4 лютага). Наўрад ці ёсць сэнс абмяркоўваць пытанне пра сапраўднасць прыгаданых рэліквій і, у прыватнасці, пра тое, ці мошчы ўсіх пяцілікавых пакутнікаў (Еўстрацыя, Аўксенцыя, Яўгена, Мардарыя і Арэста, памяць 13 снежня) пакладзены ў рэлікварый, ці аднаго з іх. У падобных выпадках немагчыма бачыць толькі адну тэндэнцыйнасць у падборы рэліквій, а з другога боку — яе нельга цалкам выключаць. Калі тут мошчы св. Сафіі змешчаны як рэліквія пакутніцы (каля 137 г.), апякункі царэўны Сафіі, то выраб крыжа-машчавіка трэба было б абмежаваць 1682—1689 гг. Праўда, у такім выпадку застаецца незразумелай адсутнасць выявы св. Сафіі на вонкавым баку крыжа, калі толькі ёю не з'яўляецца постаць пакутніцы, падпісанай мужчынскім імем "Пигасиі". Калі мы дапускаем наўмыснае выключэнне імя святой патронкі царэўны Сафіі і суадносім гэта з фактам знішчэння данатарскага надпісу, можна аднесці выкананне рэлікварыя менавіта да 1689 г., часу зняволення Сафіі Пятром у Новадзявочым манастыры, дзе ёй было наканавана 16-гадовае знаходжанне пад манаскім імем Сусаны.

Фанетычныя асаблівасці надпісу з характэрным гіпертрафаваным "о" недвухсэнсоўна сведчаць пра тое, што разьбяром быў беларус, які, аднак, меў у руках тэкст, атрыманы ад маскоўскага заказчыка крыжа-машчавіка. Менавіта таму больш устойліва вытрымліваецца царкоўнаславянская (кананічная) форма імёнаў і толькі часткова ў напісанні адбіваецца не маскоўская, а паўднёва-заходняя традыцыя ("Ияков, Ексентий, Мордарий, Сидор")[16]. Напісанне імя Мяркурыя ў форме "Меркулий", відавочна, з'яўляецца адлюстраваннем варыянтаў "Меркуль", "Мяркул", зафіксаваных у беларускай антрапаніміцы[17]. Праўда, варыянт "Меркул" ёсць і сярод расейскіх літаратурных форм[18]. Напісанне слоў "животворящае", "рыза", "рызы", "древа" зусім не супярэчыць выснове адносна своеасаблівасці мовы прыведзенага надпісу, якая істотна адрозніваецца ад варыянта на крыжы-рэлікварыі з Полацка, які датуецца канцом XVI ст.[19] Славянскі шрыфт, якім выкананы гравіраваны надпіс з пералікам мошчаў, часткова нагадвае некаторыя тыпы расейскага кніжнага пісьма апошняй чвэрці XVII ст.[20] Аднак у накрэсленні літар можна знайсці элементы, чужыя маскоўскім ювелірам і кнігапісцам. Найбольш паказальнымі з'яўляюцца формы "А" і "М", скарапіснае надрадковае "х", а таксама тое, што пакутнікі адзначаны заключанай у круг літарай "М" (у адным выпадку нават выкарыстана два "м": малое над вялікім, перад імем Стэфана). З другога боку, у накрэсленні літар назіраюцца элементы, уласцівыя грамадзянскай азбуцы 1708 г. (напрыклад, у "И", "Н")[21]. Усе гэтыя прыкметы гавораць пра тое, што

крыж выраблены не раней канца 1680-х і не пазней 1700-х гадоў.

Беларускія ювеліры вядомы ў Аружэйнай палаце ўжо з сярэдзіны XVII ст.[22] Вялікая група майстроў і вучняў з Полацка, Віцебска і Вільні прыбыла ў 1660 г. у Сярэбраную палату, дзе ўжо працавалі выхадцы і з іншых мястэчак і гарадоў Беларусі[23]. Спіс беларусаў, якія знаходзіліся пры царскім двары ў другой палове XVII ст., выглядае вельмі доўгім[24]. Але ж былі таксама маскоўскія беларусы-сярэбранікі, што не мелі дачыненняў да прыдворнай майстэрні. Майстар рэлікварыя, які апынуўся ў Калузе, відаць, належыць да першай групы. Сярод ювеліраў з Беларусі ў Аружэйнай, Залатой, Сярэбранай, Масцерскай палатах пераважаюць выхадцы з Полацка і Віцебска, г. зн. з бліжэйшых да Расіі земляў, у культурным жыцці трывала звязаных з Вільняй. Ці не пра тое сведчаць усе пералічаныя намі асаблівасці выканання крыжа-машчавіка? І калі зараз немагчыма назваць імя выканаўцы, то таксама няма падстаў выключаць гэты твор з ліку зробленых беларускімі ювелірамі ў Маскве на мяжы XVII—XVIII стст.

Крыж-машчавік, як адзначалася, змешчаны ў складзень-трыпціх. У яго цэнтральнай частцы знаходзяцца выявы сядзячых евангелістаў, а ў кілепадобным завяршэнні бачым "Троіцу"; на фортках размешчаны буйныя постаці звернутых да сярэдзіны лоратных архангелаў, пад імі архангел Гаўрыіл і Дзева Марыя ў кампазіцыі "Дабравешчанне". Упрыгожаная чаканкай і гравіроўкай шата, якою закрыты жывапіс, пакідае бачнымі толькі твары, кісці рук і дзе-ні-дзе ступні ног. Чаканка як твор мастацкага рамяства па-свойму цікавая, але ўсё ж гэта даволі звычайны выраб, які, відавочна, належыць іншаму майстру. Яго кляймо "СЛ" паказвае на маскоўскага срэбных спраў майстра Самсона Ларыёнава, вядомага па датаваных 1710—1739 гг. рэчах[25]. На шаце ёсць яшчэ маскоўскае гарадавое кляймо з выявою двухгаловага арла і гадавое кляймо 1708 г. Акрамя таго, у некаторых месцах можна бачыць кляймо "ЕСБ", якое належыць невядомаму маскоўскаму майстру, сярод твораў якога вядомы крыж, датаваны 1706 г.[26] Такім чынам, рэлікварый ужо існаваў да 1708 г. і знаходзіўся ў Маскве.

Вось і ўсе высновы, якія можна зрабіць, вывучаючы гэты цікавы і, відавочна, значны твор тарэўтыкі. Даводзіцца са шкадаваннем зазначыць, што матэрыял для гісторыі срэбнай справы XVII ст. назапашваецца залішне марудна, калі не сказаць горш, нягледзячы на тое што яшчэ багата значных помнікаў чакаюць увагі з боку даследчыкаў. Вывучэнне помнікаў, безумоўна, далёка не заўсёды абяцае эфектныя высновы. Аднак важней іншае: убачыць у творах металапластыкі сведчанні агульнага мастацкага працэсу з усімі складанасцямі і супярэчнасцямі, з жывым подыхам мінулых часоў.

1 Інв. № Кл 2746. Памеры складня ў зачыненым выглядзе 27,0×12,5×5,5 см, у адчыненым — 27,0×27,0 см. Старыя інв. № — ГУ 19156. ФЗ № 21; адзнака "12а" на адвароце навершша, верагодна, адпавядае нумарацыі нейкага рызнічнага вопісу.

2 Неабходна звярнуць увагу на літары "ду", верагодна, частку слова "году", якое чытаецца ніжэй плямы, а таксама на імяннік невядомага майстра (ХБ) над верхнім доўгім радком тэксту з правага боку. Гэтыя ініцыялы, магчыма, належаць

нямецкаму ювеліру Хрысціяну Баўэру, які працаваў у Расіі на рубяжы XVII і XVIII стст.

3 Ананьева Т. А. Икона "Распятие" XVII в. из фондов Русского музея // Памятники культуры: Новые открытия. 1978. Л., 1979. С. 330—332.

4 Гл.: Никулин Н. Н. Золотой век нидерландской живописи: XV век. М., 1981, ил. 97, 98; Шаде Вернер. Кранахи — семья художников. М., 1987. Табл. 1—3, 5, 195, 253, 254; Dobrzeniecki T. Catalogue of the Mediaeval Painting. Warszawa, 1977, № 90, 93, 95—97. Толькі ў выключна рэдкіх выпадках гэтая дэталь трапляе на рускія абразы, да прыкладу, яна ёсць на творы школы Аружэйнай палаты канца XVII — пачатку XVIII ст. з царквы Увядзення ў храм, што ў Барашах каля Пакроўкі ў Маскве (гл.: Русская живопись XVII—XVIII веков: Каталог выставки. Л., 1977. С. 57).

5 Параўн.: Ровинский Д. Русские граверы и их произведения до основания Академии художеств. М., 1870; Степовик Д. В. Українська графіка XVI—XVII століть // Еволюція образної системи. Київ, 1982; Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стагоддзяў. Мн., 1984.

6 Постникова-Лосева М. М. Василий Андреев — резчик по серебру XVII в. // Памятники культуры: Новые открытия. 1981. Л., 1983. С. 382—383.

7 Запаско Я., Исаевич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва // Каталог стародруків, виданих на Україні, книга перша (1574—1700). Львів, 1981. № 422.

8 Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951. С. 283—290.

9 Гл.: Подлинник иконописный / Изд. С. Т. Большакова. М., 1903.

10 Овчинникова Е. С. Портрет в русском искусстве XVII века: Материалы и исследования. М., 1955. С. 105. Табл. 23. Падрабязней аб атрыбутах розных святых гл.: Braun J. Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst. Berlin, 1988.

11 Сергий, архимандрит. Полный Месяцеслов Востока. М., 1876. Т. 2, ч. 1. С. 292.

12 Bibliotheca Hagiographica Graeca, 3-ème éd. par Fr. Halkin. Bruxelles, 1957. T. 2. P. 187.

13 Гл.: Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко. Київ, 1986; Gębarowicz M. Wawrzyniec-Laurenty Krzczonowicz, nieznany sztycharz drugiej połowy XVII wieku // Folia historiae artium. Kraków, 1981. T. 17. S. 49—117.

14 Там жа. С. 96—97.

15 Голубинский Е. История канонизации святых в русской церкви. Сергиев Посад, 1894. С. 47.

16 Гл.: Успенский Б. А. Из истории русских канонических имен. М., 1969; Бірыла М. В. Беларуская антрапанімія. Мн., 1966; Словник староукраїнської мови XIV—XV ст. Київ, 1977—1978. Т. 1—2.

17 Бірыла М. В. Беларуская антрапанімія. С. 119.

18 Успенский Б. А. Из истории русских канонических имен. С. 236.

19 Гл.: Пуцко В. Славянская надпись на кресте-реликварии из Полоцка // Slovo. Zagreb, 1980. Sv. 30. S. 110—113.

20 Гл.: Костюхина Л. М. Книжное письмо в России XVII в. М., 1974. Табл. 87—94, 103, 104, 106.

21 Параўн.: Репертуар русского типографского гражданского шрифта XVIII века. М., 1981. Табл. 1, 2.

22 Русско-белорусские связи: Сборник документов (1570—1667). Мн., 1963. С. 371, 392, 424—426, 460—461.

23 Абецедарский Л. С. Белорусы в Москве XVII в. Мн., 1957. С. 28—29; Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. Мн., 1988. Т. 2. С. 193—195.

24 Абецедарский Л. С. Белорусы в Москве XVII в. С. 59—60. Падрабязней пра гэтых майстроў гл.: Троицкий В. И. Словарь московских мастеров золотого, серебряного и алмазного дела XVII века. Л., 1928—1930. Вып. 1—2. С. 27, 33—34, 41, 47, 51, 53, 55, 63, 72, 77—78, 81, 106, 121—122, 131, 135, 147, 149, 153—154.

25 Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л. Золотое и серебряное дело XV—XX вв. М., 1983. С. 227. № 2883—2884.

26 Там жа. С. 215. № 2454.

АРХІТЭКТУРА

Дз. С. Бубноўскі

Готыка і рэнесанс Мірскага замка

Без перабольшання можна сцвярджаць, што славуты і шырока вядомы зараз выдатны помнік беларускага дойлідства — замак у г. п. Мір Гродзенскай вобласці як жывы арганізм фарміраваўся, развіваўся і мяняўся на ўсім працягу свайго існавання. Меркаванне аб тым, што ён з'яўляецца ўсяго толькі моцна пашкоджаным, аднойчы раз і назаўсёды створаным шэдэўрам архітэктурнага мастацтва, вельмі збедненае. Усю каштоўнасць, непаўторнасць і унікальнасць гэтага аб'екта для сусветнай культуры нельга ўсвядоміць у адрыве ад часу, без вывучэння працэсу яго развіцця. Фактычна гэты працэс працягваецца і зараз, і каб нашы намаганні ў справе рэстаўрацыі помніка былі накіраваны толькі на карысць і прынеслі плён, адных традыцыйных і дзесьці механістычных "комплексных навуковых даследаванняў" мала. Каб усвядоміць спрасаваны ў помніку час, ужо недастаткова проста ведаць, што, калі і як было ўтворана. Неабходна шукаць адказы на самае цяжкае пытанне: чаму? Без гэтага адказу нельга далучыцца да вытокаў нашых нацыянальных мастацкіх традыцый і цяжка разлічваць на плён у справе іх працягу.

У адносінах да Мірскага замка фармальны бок справы вывучаны даволі глыбока. Ад пакалення да пакалення даследчыкаў усё больш ясна вырысоўвалася карціна ўзнікнення, забудовы і развіцця помніка. У выніку на падставе звестак, сабраных і выяўленых В. В. Калніным, была абагульнена стройная схема гэтага працэсу. Больш познія даныя не супярэчаць ёй і арганічна ў яе ўплятаюцца. Такім чынам, можна лічыць, што неабходная аснова для далейшага больш глыбокага вывучэння помніка створана.

Безумоўна, рэальнае жыццё заўсёды непараўнальна больш багатае і разнастайнае, чым усякая схема. Гэта багацце і разнастайнасць, шматлікія фактары, якія ўплывалі на фарміраванне аб'екта, на мой погляд, не менш цікавыя для мастацтвазнаўства, чым інфармацыя аб тым, што заснаваная дзесьці на мяжы XV—XVI стст. умацаваная рэзідэнцыя Іллінічаў у адпаведнасці з першапачатковай задумай у гатычным варыянце завершана так і не была і што дабудова помніка мела месца ўжо ў другой палове XVI ст. пад кіраўніцтвам італьянскіх майстроў у стылі рэнесансу пасля пераходу ва ўладанне Радзівілаў.

Па-першае, чаму наогул узнік Мірскі замак? Ініцыятарам будаўніцтва замка з'явіўся беларускі магнат Юры Іллініч, які з 1490 г. стаў уладальнікам Міра. Зараз цяжка вызначыць, якімі матывамі ён кіраваўся, прымаючы рашэнне аб стварэнні ўмацаванай рэзідэнцыі. Можна толькі здагадвацца, што непакоіла яго больш: набегі крымчакоў, складаныя адносіны з суседзямі, уласная агрэсіўнасць, ці не давала спакою прага атрымаць тытул графа Свяшчэннай Рымскай імперыі, на які мог прэтэндаваць толькі ўладальнік мураванага замка.

Безумоўна, размяшчэнне фартэцыі на перакрыжаванні значных гандлёвых шляхоў са Слоніма праз Мір — Мінск і далей на Смаленск

і з Вільні праз Навагрудак — Мір на Слуцк на левым беразе ракі Алітуўкі (цяпер Міранка) мела важнае стратэгічнае значэнне. Планіровачныя асаблівасці замка (вынясенне за знешні контур чатырохкутніка абарончых сцен чатырох нарожных і адной брамнай вежаў, наяўнасць гарматных байніц, якія, дарэчы, размяшчаліся не толькі ў дзвюх абарончых сценах (паўднёвай і ўсходняй), але і на трэцім ярусе паўднёва-заходняй вежы) сведчаць аб тым, што будаваўся ён з улікам вынаходніцтва пальнай зброі і мог уяўляць сабой адзін з лепшых узораў фартэцыі свайго часу. Значная ўвага стваральнікаў магнацкай рэзідэнцыі да яе абарончых вартасцяў вынікае і з наяўнасці іншых, больш традыцыйных і архаічных на перыяд будаўніцтва фартыфікацыйных прыстасаванняў. На паўднёва-ўсходняй і паўднёва-заходняй вежах на ўзроўні карніза, а на брамнай вежы на ўзроўні трэцяга паверха захаваліся фрагменты машыкуляў. Сістэма блакіроўкі ўваходу ў замак была настолькі складанай, што яе аднаўленне ўяўляе зараз вельмі няпростую задачу для даследчыкаў і рэстаўратараў. Хутчэй за ўсё гэта магла быць адзіная сістэма, у якую ўваходзілі пад'ёмныя драўляныя, кутыя жалезам краты (герса), двое дубовых варот і, магчыма, пад'ёмны мост, перакінуты праз невялічкі роў вакол брамнай вежы. На заходняй і паўночнай абарончых сценах існавалі галерэі верхняга бою. У саміх вежах было ўладкавана шмат накіраваных у розныя бакі байніц, прыстасаваных для выкарыстання больш лёгкай пальнай зброі. Сувязі паміж абарончымі вежамі на сценах і баявых галерэях былі арганізаваны так, каб заблытаць упершыню трапіўшага туды чужака. Не ўсе з гэтых таямніц разгаданы нават зараз.

Не выключана, што існавалі альбо меркаваліся і іншыя хітрыя прыёмы і прыстасаванні. Але аналіз адносна спакойнай у час стварэння помніка палітычнай сітуацыі ў рэгіёне наводзіць усё ж на думку аб тым, што асноўнай прычынай узвядзення замка была прага магната атрымаць графскі тытул. На карысць гэтай гіпотэзы можна залічыць тое, што замак уражвае ў першую чаргу не сваёй суровасцю і пагрозлівасцю, а прыгажосцю, велічнасцю і своеасаблівай мастацкай вытанчанасцю. Заварожвае гледача маштаб пабудовы, прапарцыянальнае суаднясенне паміж сабой яе асобных фрагментаў, дэталяў і чляненняў, якія ўдала суадносяцца з памерамі самога чалавека. Адчуць гэта можна толькі непасрэдна на месцы.

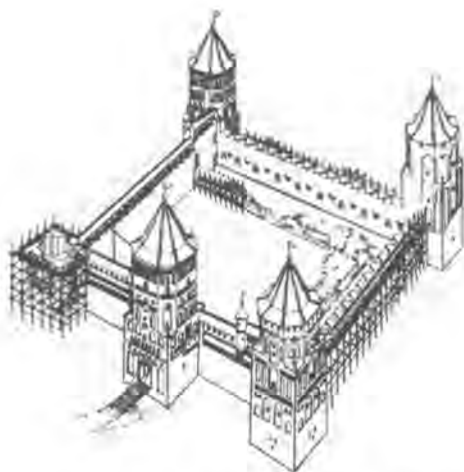
Да таго ж Мірскі замак адрозніваецца ад аналагічных сярэднявечных фартэцый выкарыстаннем шматлікага дэкору ў аздабленні фасадаў. Такая з'ява заслугоўвае асаблівай увагі. Нават беглае параўнанне архітэктурна-мастацкага вырашэння асобных вежаў выяўляе, што дэкор размеркаваны між імі далёка не аднолькава. Галоўная і паўночна-ўсходняя вежы скрозь пакрыты вытанчаным, дасканалым арнаментам. Аздабленне паўднёва-заходняй вежы (той самай, на трэцім паверсе якой, відавочна, стаялі гарматы) таксама багатае, але не такое вытанчанае. Мастацкае вырашэнне фасадаў паўднёва-ўсходняй і, мабыць, паўночна-заходняй вежаў было параўнальна вельмі сціплым. Чаму? Адказ можа падказаць толькі спроба пранікнення ў атмасферу даўно

11. Зак. 253

мінулай эпохі — таго часу, калі ў жывапісе, нават у бытавых сцэнах, побач з людзьмі як аб'ектыўная рэчаіснасць маляваліся нябачныя імі нячысцікі. Не выключана, што арнаментальнае аздабленне Мірскага замка, таксама як арнамент народнага адзення, мае семантычнае паходжанне. Яно было заклікана адагнаць злых духаў, абараніць гаспадароў ад няшчасця, ад злога лёсу. Безумоўны рудымент язычніцтва. І ўсё гэта адначасова з тым, што ў помніку існавала хрысціянская капліца.

Сучаснік першапачатковага будаўніцтва Мірскага замка, славуты беларускі паэт эпохі Рэнесанса Мікола Гусоўскі піша ў сваёй паэме "Песня пра зубра":

Часта з трывогаю думаеш: чым растлумачыць
Сілу, што ў нас надаецца замовам і травам,
Песні і магіі слова? Адказу не знойдзеш.
І мімаволі згаджаешся: мы яшчэ дзеці
У свеце хрышчоных і верым у казкі Медэі.[1]



85. Мірскі замак. Рэканструкцыя

Відавочна, гэта вера кіравала нашымі продкамі, калі яны замуроўвалі ў паўднёвую сцяну сімвалічную каменную "галаву барана". Ёсць легенда, што, пакуль існуе гэты "баран", стаяць будзе і Мірскі замак.

З выказанай семантычнай гіпотэзай досыць удала спалучаецца і размеркаванне функцыянальнага прызначэння вежаў. Выключнае значэнне брамнай вежы, у якой да таго ж размяшчалася капліца, сумненню не падлягае. Паўднёва-заходняя (з гарматамі) была, відаць, вельмі важным фартыфікацыйным элементам. Гэта відавочна. А вось для вызначэння ролі паўночна-ўсходняй вежы (бадай што самай прыгожай да перабудовы на мяжы XVI—XVII стст.) патрэбна зрабіць невялічкі аналіз. Ускосныя гістарычныя звесткі сведчаць аб тым, што нават недабудаваны ў першапачатковым варыянце замак выкарыстоўваўся як магнацкая рэзідэнцыя. Унук першага будаўніка замка (таксама Юры Іллініч) у 1553 г. усё ж атрымаў тытул графа Свяшчэннай Рымскай імперыі (значыць, напэўна, сустракаў і дзесьці прымаў у сваёй мураванай рэзідэнцыі камісію Фердынанда II). Дзе? Мураваныя гатычныя карпусы наогул ніколі завершанымі не былі, ды і наўрад яны меркаваліся як жылыя пакоі князя. Нават для аскетычнага побыту магнатаў таго часу жыць над памяшканнямі, у якіх раўлі гарматы, — гэта ўжо занадта. Паўночна-заходняя вежа засталася недабудаванай, інтэр'еры брамнай і паўднёва-заходняй пераканаўча сведчаць аб тым, што жылымі яны ніколі не былі. Інтэр'еры паўночна-ўсходняй і паўднёва-ўсходняй вежаў пазней перараблялся, што не

дае магчымасці правесці іх падрабязны аналіз. Тым не менш арыгінальныя вінтавыя сходы паўднёва-ўсходняй вежы — самыя стромыя і нязручныя для карыстання ва ўсім замку. Да таго ж, гледзячы па агульнай кампазіцыі абарончых элементаў помніка, размяшчаецца яна ў больш небяспечным месцы, чым паўночна-ўсходняя (на стыку карпусоў з гарматнымі байніцамі ніжняга бою). Усё гэта, а таксама некаторыя іншыя сведчанні прыводзяць да высновы, што ў першапачатковым варыянце менавіта ў паўночна-ўсходняй вежы і размяшчаліся жылыя пакоі князя.

Такім чынам, багацце мастацкага аздаблення замка можа сведчыць не столькі пра ганарлівыя памкненні магната (шматлікаму дэкору магла надавацца своеасаблівая дадатковая абарончая функцыя), колькі пра мясцовае паходжанне дойлідаў.

Наўрад ці ў Заходняй Еўропе маглі захавацца на той час такія адчувальныя рудыменты язычніцтва. Яны, відавочна, былі знішчаны яшчэ тады, калі, па выразу Віктора Гюго, "...з-пад смецця мёртвага грэчаскага і рымскага дойлідства, пад подыхам хрысціянства, пад націскам варвараў... сфарміравалася раманскае дойлідства... — гэтая нягаснучая эмблема чыстага каталіцызму..." Са зменай раманскага стылю готыкай у Заходняй Еўропе "...храм, гэта некалі так адпавядаючае догме збудаванне... высклізвае з рук свяшчэнніка і паступае ў распараджэнне мастака. Мастак будуе яго па ўласнаму густу... Свабода гэта заходзіла вельмі далёка. Часам сімвалічнае значэнне якога-небудзь фасада партала і нават храма было не толькі чужым, але нават варожым рэлігіі і царкве"[2].

Такім чынам, дэкор заходнееўрапейскіх гатычных пабудоў выкліканы іншымі пачуццямі. Але якімі б ні былі матывы і прычыны стварэння арнаментаў, што выклікалі да жыцця тую ці іншую кампазіцыю, жывы подых у іх укладваў чалавечы талент, яго адвечнае імкненне да прыгожага. І тут трэба аддаць адпаведнае здольнасці нашых продкаў.

Непаўторнае аблічча готыцы Мірскага замка надае спалучэнне тынкаваных заглыбленых паверхняў ніш з чырвоным колерам ліцавой цэглы. У свой жа час, улічваючы адсутнасць аналагаў такога прыёму ў еўрапейскай архітэктуры, яго арыгінальнасць ставілася пад сумненне. Меркавалася, што гэта вынік эстэтызацыі помніка на мяжы XVIII—XIX стст. Каб паставіць кропкі над "і", была раскрыта адна з ніш паўночнай баявой галерэі, закладзеная гадоў праз 70 пасля яе стварэння. І як заўсёды, практыка з'явілася больш цікавай, чым самая багатая фантазія. Аказалася, што нішы былі не толькі атынкаваныя, але і афарбаваныя ў ружовы колер. Прымяненне названага колеру пры рэстаўрацыі фасадаў дзвюх вежаў дало выключны эстэтычны эфект. Разам з параднасцю і ўрачыстасцю ў абліччы вежаў з'явілася значна большая цэльнасць формы. Дэталёвыя даследаванні гатычных элементаў помніка выявілі нават такі дзіўны факт, як афарбоўка швоў паміж ліцавымі цаглінамі на фасадах помніка. На мяжы XV—XVI стст. яны фарбаваліся залацістай вохрай, замешанай на вапне. Каляровую кампазіцыю дапаўняла спалучэнне чырвонай і месцамі зялёнай паліванай канькавай дахоўкі, рознай па форме

дэталяў у залежнасці ад месца знаходжання.

Вытанчанасць эстэтычнага густу нашых продкаў праяўлялася і ў стварэнні аб'ёмна-пластычных кампазіцый. Пры адзіным прынцыпе мадэліравання формы вежаў (пакрыты шатром васьмярык пастаўлены на чацвярык) удалым спалучэннем прапорцый дасягалася прывабная разнастайнасць. Больш нізкі ўзровень пераходу адной формы ў другую ствараў ілюзію ўзвышэння самой вежы, якая здалася тады больш стройнай. Так былі адзначаны толькі самыя акцэнты: брамная і паўночна-ўсходняя (па нашых меркаваннях, княская) вежы.

Мелі месца і больш вытанчаныя, але незаўважныя на першы погляд прыёмы. Так, у выніку дакладных абмераў выяўлена, што трасіроўкі арыгінальных абарончых сцен, якія злучалі вежы, у плане не роўныя, а злёгку выгнутыя дугою ад двара. Разглядаць іх як недакладнасць будаўніцтва наўрад ці можна, таму што крывізна (хоць і зусім нязначная) мае месца ў плане ўсіх трох сцен (заходняя раздзелена брамнай вежай на два кароткія праслы). Гэта крывізна ва ўсіх выпадках амаль аднолькавая. У антычнай грэчаскай архітэктуры такія прыёмы (курватуры) выкарыстоўваліся для ўнясення паправак на аптычныя ілюзіі, якія ўзнікаюць у чалавека пры ўспрыняцці формы. Ідэальна роўная сцяна па законах оптыкі здаецца крыху ўвагнутай. Візуальна выпрастаць яе можна, злёгку выгнуўшы ў плане. Відаць, названы прыём быў вядомы і нашым продкам. Прынцыпы арганізацыі мастацкіх кампазіцый, семантычны падыход да аздаблення фасадаў, выкарыстанне традыцыйнага для беларускага адзення, побыту і наогул эстэтычнага светаўспрыняцця спалучэння колераў, архітэктурныя аналагі (цэрквы абарончага тыпу ў вёсках Сынковічы пад Слонімам, Мураванка каля Шчучына і Супрасль на Беласточчыне) таксама прыводзяць да высновы аб мясцовым паходжанні майстроў. Цікава заўважыць, што ўсе прыведзеныя аналагі — гэта вясковыя цэрквы. Наўрад ці на іх будаўніцтва запрашаліся замежныя майстры. Хутчэй за ўсё мы маем справу з працэсам фарміравання (ад невялічкіх мясцовых архітэктурных акцэнтаў да будаўніцтва магнацкай рэзідэнцыі) самабытнага нацыянальнага накірунку ў архітэктурнай стылістыцы з вылучэннем і станаўленнем беларускай готыкі.

Невядома, гэтымі ці іншымі акалічнасцямі кіраваўся Адам Міцкевіч, але ў сваёй славутай паэме "Пан Тадэвуш" ён таксама ўказвае на мясцовае паходжанне аўтара "замка Гарэшкаў" (маецца на ўвазе Мірскі замак). У прыватнасці, ён піша:

> Ды Графіч, радня хоць далёка Гарэшкаў, багаты сусед, калі выйшаў з апекі, паніч дзіўнаваты, муры спадабаў, як вярнуўся сюды з падарожы, бо, кажа, гатыцкае архітэктуры, харошы; дармо, што Суддзя з дакументам праконаваў потым, што той архітэктар быў віленскім майстрам, не готам.[3]

Апроч праблем аўтарства, гэта вытрымка прымушае сказаць некалькі слоў аб тым, як ахарактарызаваць архітэктурны стыль першага этапу будаўніцтва замка. Безумоўна, яго вызначэнне не можа зараз залежаць ад этнічнага паходжання дойліда.

Паўсюды ў літаратуры першапачатковыя элементы замка лічацца гатычнымі. Відавочна, гэта так, але іх эстэтычныя ўласцівасці, дэталіроўка, прапорцыі, тое ўражанне, якое

аказвае помнік на гледача, ужо не адпавядаюць класічнай характарыстыцы готыкі як архітэктуры змрочнага сярэднявечча і абсалютызму. Аблічча Мірскага замка розніцца ад больш ранніх беларускіх фартэцыяў у Лідзе, Навагрудку, Крэве і іншых месцах. "Архітэктура цынізму" (як назваў готыку А. К. Бураў) саступіла ў названым аб'екце месца нейкаму новаму гуманістычнаму пачатку. Відаць, ідэалы рэнесансу ў той час ужо "насіліся ў паветры" (1490 г. — год нараджэння Францішка Скарыны, час заснавання помніка — перыяд творчасці Міколы Гусоўскага). Магчыма, у гэтым асяроддзі архітэктура Мірскага замка сфарміравалася як першая самастойная спроба нашых продкаў звыклымі традыцыйнымі мастацкімі сродкамі выявіць у камені ідэалы невядомай надыходзячай эпохі. І калі ў хуткім часе ў заходнія беларускія землі разам з каталіцызмам прыйшоў моцны ўплыў еўрапейскай стылістыкі, самабытная беларуская архітэктурная школа адкацілася на ўсход і атрымала сваё пэўнае развіццё на Магілёўшчыне (дарэчы, на радзіме Іллінічаў, мабыць, гэта сімвалічна). Многа агульнага з Мірскім замкам як у пластыцы, так і ў аздабленні фасадаў меў страчаны зараз Багаяўленскі сабор у Магілёве.

Аднак ацаніць усю паўнату задумы першых стваральнікаў замка ніхто, акрамя іх саміх, ніколі так, бадай, і не змог. Натурныя даследаванні пераканаўча сведчаць аб тым, што ў першапачатковым варыянце ён так і не быў дабудаваны. Відавочна, не ўбачылі свет абарончыя карпусы ўздоўж паўднёвай і ўсходняй сценаў, незавершанай засталася паўночна-заходняя вежа. Невядома, існавала ці не прыбудова да паўночнай абарончай сцяны, прызначэнне якой доўгі час уяўляла загадку. Аналіз слядоў і дэталяў (цікавых ніш, перавязачнай муроўкі і інш.), якія захаваліся, наводзіў на розныя гіпотэзы: ад уяўлення, што гэта рэшткі арсенала, да меркавання, што тут магла быць прыбудавана царква. Выяўлены ў нядаўні час новы элемент кампазіцыі — апрацаваны каменем сцёк для вады на вонкавай паверхні паўночнай сцяны (якраз у месцы прымыкання прыбудовы) навёў на думку, што ў ёй, верагодна, размяшчалася лазня. Гэта сведчыць аб высокім узроўні культуры побыту нашых продкаў. Але клапаціцца аб уласным целе яны маглі толькі пасля таго, як паклапоцяцца аб сваёй душы. Натуральна паўстае пытанне: дзе на той час размяшчалася замкавая царква? З інвентароў вядома, што пасля перабудовы замка канца XVI ст. капліца св. Хрыстафора размяшчалася над уязной брамай. Верагодней за ўсё, тут традыцыйнае, першапачатковае месца капліцы. Акрамя аргумента тыповасці такога рашэння для свайго часу аб гэтым сведчаць арыгінальныя канструкцыі аконных праёмаў паверха, першапачатковa прызначаных для ўстаноўкі металічнай сталяркі, і багата вырашаная (гледзячы па рэштках) пластыка перакрытага крыжовым скляпеннем крыжападобнага ў плане памяшкання.

Іллінічы валодалі замкам нядоўга — усяго толькі на працягу трох пакаленняў. Названы ўжо ўнук першага будаўніка замка — граф Свяшчэннай Рымскай імперыі Юры Ілініч — быў апошнім прадстаўніком гэтага роду. У 1569 г., паміраючы бяздзетным, ён у якасці падзякі за

апеку (выхаваннем Юрыя Ілініча малодшага займаўся Мікалай Радзівіл Чорны) перадаў Мір разам з графскім тытулам сыну свайго выхавацеля Мікалаю Хрыстафору Радзівілу. Мірскае графства ўвайшло ў склад Нясвіжскага маярату Радзівілаў, якія валодалі Мірам на працягу больш чым двух стагоддзяў.

Мікалай Хрыстафор Радзівіл быў вельмі адукаваным для свайго часу чалавекам. У сваіх шматлікіх вандроўках ён пазнаёміўся з лепшымі дасягненнямі тагачаснай архітэктуры. Прага ўдасканалення сваіх уладанняў і давядзення іх да ўзроўню вышэйшых узораў еўрапейскай цывілізацыі натхніла яго распачаць вялікія будаўнічыя работы. Для гэтага ім былі спецыяльна запрошаны майстры з Італіі, пад кіраўніцтвам якіх, верагодна, праводзілася і завяршэнне будаўніцтва Мірскага замка.

У гэты перыяд наогул назіраецца рэзкі ўздым патрабаванняў магнатаў да камфорту. Калі раней побыт князя мала чым адрозніваўся ад побыту воіна — жыллём яму звычайна служыла адна з абарончых вежаў, то пры дабудове замка для гэтай мэты былі ўзведзены два карпусы трохпавярховага з лёхамі палаца. Месца іх размяшчэння рознілася ад першапачатковай задумы (адзін з карпусоў прыбудаваны не да паўднёвай, а да паўночнай сцяны). Відавочна, пад увагу браліся ўжо не стратэгічныя меркаванні, а такія нязначныя раней акалічнасці, як, напрыклад, асвятленне фасадаў і двара промнямі сонца. Мураваныя сцены і вежы страцілі сваё абарончае значэнне, усё збудаванне ў цэлым фактычна пераўтварылася ў палац. Функцыю абароны ўзялі на сябе ўзведзеныя ў той жа час земляныя валы з бастыёнамі. Гэта перамена знайшла адлюстраванне нават у тэрміналогіі — замак у XVII—XVIII стст. ва ўсіх апісаннях называецца земляным, і тут жа ўказваецца, што ўнутры землянога замка пабудаваны мураваны палац. З паўночнага боку ад валоў з'явіўся рэгулярны парк (так званы італьянскі сад) з будынкам аранжарэі. Трапіць у парк можна было непасрэдна з палаца па перакінутаму з другога паверха праз вал масціку.

Структура новых карпусоў палаца адпаведна часу была вельмі рацыянальна прадумана і размеркавана. Яна прадугледжвала своеасаблівы падзел (функцыянальны і секцыйны) нанава ўзведзеных аб'ёмаў як па вертыкалі, так і па гарызанталі. Так, лёхі і першы паверх адводзіліся ў асноўным пад кладоўкі. Другі паверх з'яўляўся месцам пражывання чэлядзі і толькі трэці, самы верхні — парадны, княскі. Адпаведна афармляліся і інтэр'еры пакояў розных узроўняў. У лёхах падлога была брукаванай, сцены не тынкаваліся, з ацяпляльных прыстасаванняў мелі месца толькі прымітыўныя каміны — простыя нішы ў сценах з каналам да дымаходнай трубы. Сталярка вельмі простая, "цяслярскай работы". На першым і другім паверхах падлога выкладвалася керамічнай пліткай (на другім паверсе пазней пачалі насцілацца драўляныя падлогі), сцены тынкаваліся і бяліліся, уладкоўваліся печы, прычым на першым паверсе абкладзеныя, як правіла, непаліванай кафляй, а на другім — паліванай, але аднатоннай (часцей за ўсё зялёнай). Затое трэці паверх зіхацеў усімі фарбамі вясёлкі і асляпляльна ззяў пазалотай. У апісаннях сустра-

каюцца ўпамінанні аб французскім жывапісе на сценах (відаць, аб расісных фрызах), кесонных столях з разьбой, ляпнінай, расфарбоўкай і пазалотай, паркетных падлогах, багата аздобленых камінах і печах, якія былі абкладзены паліванай паліхромнай кафляй (па чатыры і больш колераў на адной кафліне) рознай формы ў залежнасці ад месца ўстаноўкі і г. д. Складаныя дзверы сталярскай работы ўстаўляліся ў прыгожа прафіляваныя каменныя (з пяскоўца) абрамленні. Кампазіцыю інтэр'ераў цудоўна дапаўнялі багатая мэбля, творы мастацтва і іншыя прадметы ўнутранага ўбранства.

Вертыкальны падзел выяўляўся ў пэўнай секцыйнасці палацаў. Лёхі і першы паверх раздзяляліся глухімі папярэчнымі сценамі на асобныя блокі, трапіць у кожны з якіх можна было толькі са двара. Другі паверх хоць і злучаўся праходамі па гарызанталі, але набор пакояў меў пэўную рэгулярнасць. Анфіладная сістэма пакояў трэцяга яруса мела большую разнастайнасць, абумоўленую розным функцыянальным прызначэннем асобных залаў (сталовая, кабінеты, партрэтныя залы, спальні і інш.). На фасадах перыядычна паўтараліся ўваходы: на першы паверх, да парадных сходаў адразу на другі паверх і адтуль праз "сені" транзітам на трэці, у лёхі і г. д. Строгая сістэма існавала і ў размяшчэнні вокнаў. Металічная аконная сталярка таксама ўстаўлялася ў прафіляваныя каменныя абрамленні.

Адпаведна часу змянілася і наваколле Мірскага замка. З поўдня і паўднёвага захаду ад яго была створана сістэма ставаў з млынамі. Абарончымі валамі з бастыёнамі быў абнесены і сам горад. На ўсход ад замка ўзнік фальварак. Усё гэта разам з упамянутым "італьянскім садам" адыграла станоўчую ролю ў эстэтызацыі асяроддзя помніка.

Дабудова Мірскага замка ажыццяўлялася адначасова з фарміраваннем асноўнай рэзідэнцыі Радзівілаў у Нясвіжы. Безумоўна, апошняй удзялялася значна больш увагі. Тым не менш архіўныя і натурныя даследаванні сведчаць, што і на другарадную мірскую рэзідэнцыю грошай таксама не шкадавалі. Але разам з тым, як за якіх–небудзь 30 кіламетраў ад Міра на землях таго ж магната ўзводзіўся першы помнік барока ва Усходняй Еўропе (Нясвіжскі касцёл езуітаў), дабудова Мірскага замка ажыццяўлялася яшчэ ў стылі рэнесансу (амаль без уплываў маньерызму). На той час у Італіі рэнесанс лічыўся ўжо састарэлым стылем. Дык чаму ж быў ужыты менавіта ён? Не выключана, што прычынай з'яўлялася другараднасць пабудовы. Але, магчыма, першапачатковыя самабытныя спробы перадаць у камені ідэі рэнесансу былі занадта адчувальнымі, каб не саступіць спакусе завяршыць гэту задуму. Новыя майстры маглі таксама адчуць, што толькі натуральная эвалюцыя стылю (без пераскокаў праз асобныя этапы) можа даць найлепшае спалучэнне старога і новага ў адзінае цэлае.

Безумоўна, увядзенне ў помнік элементаў новай эстэтыкі вымусіла будаўнікоў перайначыць першапачатковае архітэктурна–мастацкае рашэнне фасадаў некаторых ужо завершаных фрагментаў замка, але толькі тых, якія непасрэдна прымыкалі да новага палаца. Іх дэкор, які не адпавядаў новаму замежнаму густу (але не ўвесь дэкор наогул), заклалі і затынкавалі. Былі таксама

павялічаны вокны, атынкаваны і афарбаваны сцены. Тым не менш агульная кампазіцыя збудавання, аб'ёмныя рашэнні яго вежаў засталіся нязменнымі. Першапачатковая задума з'яўлялася настолькі ўдалай і выразнай, што ў адпаведнасці з ёй выконваліся нават некаторыя дапаўненні (пластычнае рашэнне верхніх ярусаў паўночна-заходняй вежы).

Больш таго, папярэднія мясцовыя мастацкія прыёмы і самабытныя эстэтычныя традыцыі выкарыстоўваліся і ў поўнасцю новых фрагментах. Так, фасады першага паверха нанава ўзведзенага палаца (якія ў адпаведнасці з канонамі эстэтыкі рэнесансу павінны мець грубую паверхню) былі апрацаваны не натуральным руставаным, колатым альбо чэсаным каменем ці яго імітацыяй, а ліцавой цэглай з ужо вядомымі нам прыёмамі заціркі і афарбоўкі швоў. У выніку традыцыйнае каляровае рашэнне змянілася мала. Зноў ліцавая цэгла спалучалася з заглыбленымі тынкаванымі паверхнямі верхніх ярусаў. Кампазіцыя проста дапоўнілася ўключэннем у яе шэрага колеру каменных абрамленняў, ды пры афарбоўцы швоў да залацістай вохры пачаў дамешвацца чырвоны сурык (магчыма, для ўраўнаважання ўведзенага шэрага тону).

У тагачаснай італьянскай архітэктуры такіх прыёмаў не сустракалася нават там, дзе, як і ў Беларусі, натуральны камень быў дэфіцытам і ўсё капітальнае будаўніцтва вялося ў асноўным з цэглы (як, напрыклад, у Балонні).

Завершаныя раней вежы і сцены замка, якія непасрэдна не прымыкалі да новага палаца, былі пакінуты амаль без пераробак. Хіба што на адзін паверх павышаны скляпенні і больш багата аздоблены інтэр'еры капліцы св. Хрыстафора, якая так і засталася над брамай, зменены канструкцыі галерэі на заходняй сцяне і замест корпуса дабудавана галерэя на паўднёвай. Магчыма, для большай надзейнасці да галоўнай вежы перад уездам у замак далучылася падкованападобная ў плане абарончая сценка-прадбрам'е (зараз страчана). Такое рашэнне магло быць прадыктавана таксама адмаўленнем ад выкарыстання невялічкага рова вакол брамнай вежы. Наяўнасць ліўневых і фекальных сцёкаў у гэтым раўчуку ўжо наўрад ці магла адпавядаць новым патрабаванням да камфорту нават з санітарнага пункту гледжання.

Не выключана, што не ўсё кіраўніцтва работамі па пабудове замка належала італьянскім майстрам. Аб гэтым сведчыць і дакумент аб разліку Радзівіла за выкананыя работы па замку з мясцовым мулярам Андрэем Скарульскім, датаваны 1598 г. Магчыма таксама, што нагляд італьянцаў за вытворчасцю работ насіў вельмі агульны характар альбо датычыў асобных, найбольш важных фрагментаў, напрыклад каменных вырабаў, аздаблення інтэр'ераў верхніх пакояў і г. д.

Такім чынам, нягледзячы на ўсю радыкальнасць уключэння ў помнік рысаў і элементаў Рэнесанса і наяўную двухстадыйнасць будаўніцтва, гэты працэс можна лічыць эвалюцыйным. Узаемныя ўплывы стыляў, мясцовыя мастацкія і рамесніцкія традыцыі, прыродныя ўмовы, традыцыйныя будаўнічыя матэрыялы вельмі моцна змякчылі грань паміж двума этапамі.

Само стварэнне Мірскага замка як твора мастацтва мела месца ў пераломны момант, у той час, калі язычніцкі светапогляд ужо амаль поўнасцю саступіў пазіцыі хрысціянскаму, але яшчэ захоўваўся ў падсвядомасці, калі ў гатычным асяроддзі фарміраваліся ідэалы новай эпохі Рэнесанса, калі разам са зменай гаспадароў помніка змяніўся і ўплыў розных накірункаў хрысціянскай веры, адначасова з чым на самабытныя мясцовыя мастацкія традыцыі аказвалі моцнае ўздзеянне эстэтычныя ўяўленні другіх народаў. Гэтыя супярэчнасці аб'яднаны створаным імі ж цэльным творам мастацтва, якім з'яўляецца разглядаемы помнік.

Усё гэта разам з напластаваннямі больш позніх эпох з яго унікальнымі мастацкімі вартасцямі, слядамі гістарычных падзей і складае надзвычайную гісторыка-культурную каштоўнасць сусветнага ўзроўню, прадмет нашага нацыянальнага гонару.

1 Гусоўскі Мікола. Песня пра зубра. Мн., 1981. С. 33.
2 Міцкевіч Адам. Пан Тадэвуш. Мн., 1981. С. 15.
3 Гюго Виктор. Собор Парижской Богоматери. Мн., 1978. С. 154—155.

Т. В. Габрусь

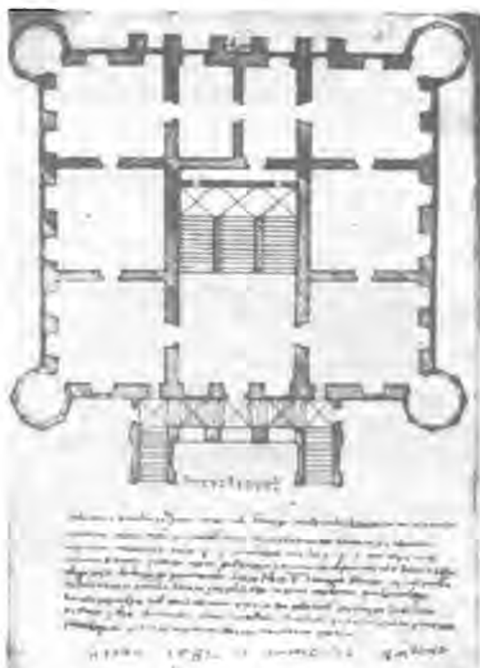
Новыя звесткі аб грамадзянскіх пабудовах Нясвіжа канца XVI ст.

Манументальнае дойлідства Беларусі XIV — першай паловы XVI ст. мела агульнаабарончы характар і развівалася пад непасрэдным уплывам гатычнага стылю, які ў XII—XV стст. панаваў у мастацтве многіх краін Цэнтральнай і Заходняй Еўропы, але захоўвала пры гэтым пэўныя рысы архітэктуры Старажытнай Русі. Спалучэнне раманскіх і візантыйскіх уплываў з традыцыйнымі прыёмамі мясцовага будаўніцтва спрыяла стварэнню самабытных аб'ёмна-прасторавых кампазіцый збудаванняў і іх канструкцыйна-дэкаратыўнаму вырашэнню.

Сярэдзіна XVI ст. адзначана пачаткам архітэктуры Новага часу на Беларусі, што звязана з пранікненнем гуманістычных ідэй заходнееўрапейскага Адраджэння і дзейнасцю вялікага славянскага асветніка Ф. Скарыны. Адметнай рысай беларускага дойлідства постскарынінскай эпохі стала сумяшчэнне элементаў готыкі і рэнесансу, а з 1580-х гадоў і форм італьянскага барока.

У Вялікім Княстве Літоўскім рэнесанс быў не прамым адраджэннем традыцый антычнай культуры, а апасродкаваным. У манументальным дойлідстве дакладней гаварыць аб эстэтычным і тэхнічным уздзеянні архітэктурных форм Італьянскага і Паўночнага Адраджэння на мясцовыя тыпы збудаванняў, якія захоўвалі пэўныя рысы візантызму. Характэрна, што ў розных сферах будаўнічай дзейнасці рэгіёна рэнесансавы светапогляд адбіўся не ў аднолькавых формах і храналагічных межах.

У культавай архітэктуры Беларусі пачатак контррэфармацыі стаў канцом рэнесансу. І гэта адбылося ў выніку спецыфічных гістарычных



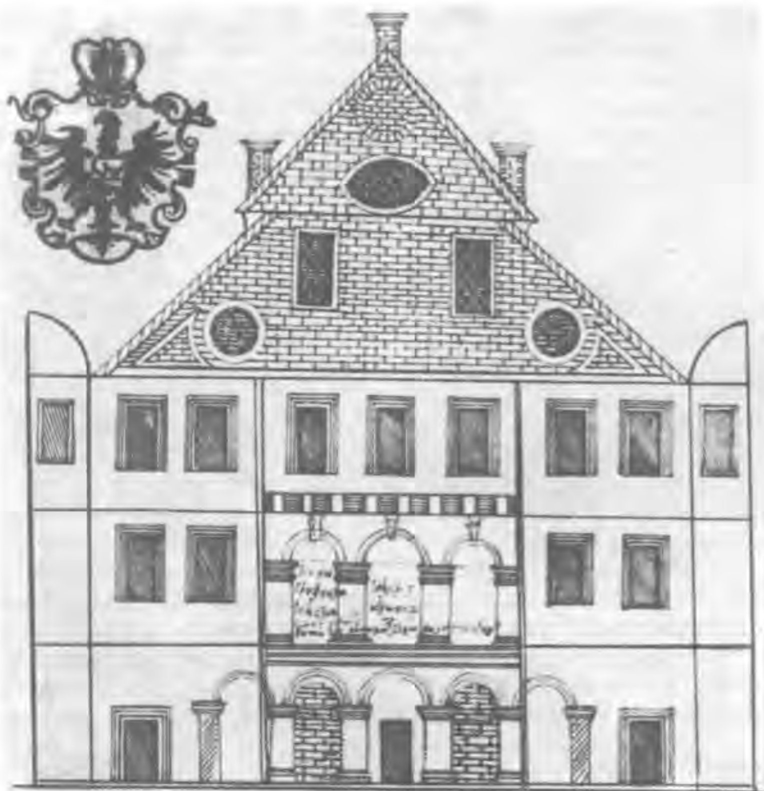
86. План цэнтральнага корпуса Нясвіжскага замка Радзівілаў. Чарцёж канца XVI ст.

умоў ужо ў канцы XVI ст., значна раней, чым у Польшчы. Некаторыя рэнесансавыя элементы ў мясцовай інтэрпрэтацыі, як, напрыклад, дэкаратыўна-абарончыя атыкі з рытмічнай аркадай плоскіх ніш, яшчэ пэўны час ужываліся ў будаўніцтве, асабліва пратэстанцкіх храмаў і сінагог, але да сярэдзіны XVII ст. канчаткова зніклі пад магутным націскам эстэтыкі барока.

Больш трывала, прыблізна да апошняй чвэрці XVII ст., рэнесансавыя формы ўтрымліваліся ў горадабудаўніцтве і грамадзянскай архітэктуры. Узвядзенне вакол горада і рэзідэнцыі магната найбольш дасканалых па тым часе фартыфікацыйных сістэм, запазычаных з рэнесансавых трактатаў аб "ідэальных" гарадах, спрыяла вызваленню асобных будынкаў унутры ўмацаванняў ад абарончых функцый, дазваляла надаць ім больш рэпрэзентатыўны характар. Адбываўся выразны падзел манументальнага дойлідства на грамадзянскае і ваеннае.

Момант разыходжання шляхоў культавай і свецкай архітэктуры на пачатку эпохі барока адлюстраваў альбом будаўнічых чарцяжоў канца XVI ст., выяўлены гісторыкам Г. Я. Галенчанкам, атрыбуціраваны і часткова апублікаваны намі[1]. Амаль што ўсе падпісаныя чарцяжы адносяцца да Нясвіжа альбо яго рэгіёна і адлюстроўваюць тыя грандыёзныя горадабудаўнічыя пераўтварэнні, якія праводзіў там у канцы XVI ст. буйнейшы магнат Вялікага Княства Літоўскага М. Х. Радзівіл (Сіротка).

Аўтарства большасці графічных лістоў альбома, як мы лічым, належыць італьянскаму дойліду Дж. М. Бернардоні, члену ордэна езуітаў, які па запрашэнню Сіроткі ў 1586 г. прыехаў у Нясвіж і працаваў там на працягу 13 гадоў. Абгрунтаваннем для гэтых высноў з'яўляецца праект езуіцкага касцёла Божага Цела ў Нясвіжы, які, безумоўна, належыць Бернардоні і прадстаўлены ў альбоме на трох чарцяжах. Агульную з імі тэхніку выканання маюць планы і фрагменты шэрагу грамадзянскіх пабудоў Нясвіжа, якія дапаўняюцца графічнымі маштабамі і разгорнутымі тлумачальнымі надпісамі. Мясцовая мова надпісаў не пярэчыць гіпотэзе аб аўтарстве Бернардоні, таму што статутам ордэна езуітаў прадугледжваецца валоданне нацыянальнымі мовамі ў месцах, дзе ажыццяўляецца іх місіянерская ці іншая дзей-



87. Фасад цэнтральнага корпуса. Чарцёж канца XVI ст.

насць. Гэтая група чарцяжоў, якія можна кваліфікаваць як абмерныя, дае новую і надзвычай цікавую інфармацыю па шырока вядомых і этапных для гісторыі беларускага дойлідства помніках.

На лісце 16 альбома прадстаўлены план будынка, па форме блізкі да квадрата, з вуглавымі васьміграннымі вежападобнымі аб'ёмамі–алькежамі. На плане паказаны дзве лесвіцы, размешчаныя сіметрычна адносна восі ўваходу, — 4-маршавая звонку і 3-маршавая ў парадным вестыбюлі. Лесвіцы былі перакрыты крыжовымі скляпеннямі, а вестыбюль — так званым езуіцкім, ці манастырскім, скляпеннем з перакрыжаванымі вуглавымі распалубкамі. Кампактная цэнтральна-восевая анфіладная планіроўка будынка вытрымана ў стылістыцы рэнесансавых "палаццо". Надпіс лацінкай над чарцяжом паведамляе: "План камяніцы тэй пана ваяводы трокскага Радзівіла, князя на Нясвіжы і Міры, графа на Оліцы і Сідлоўцы. Та камяніца збудавана ў замку нясвіжскім, мае па шырыні локцей 43, а па даўжыні 38, мае ў сябе тры будавання (у дадзеным выпадку — паверхаў. — *Т. Г.*). А чац-

вертая піўніца ў зямлі. А ад першага паверху да другога локцей 8, і ад таго да трэцяга паверху локцей таксама роўна 8. А на рагах алькежы, дзе ад сярэдзіны і да астатняга гмаху учынёны памяшканні..." і г. д. (пераклад адаптаваны. — *Т. Г.*)[2]. Пад гэтым надпісам, выкананым дробнымі літарамі і чорнай тушшу, змешчаны кароткі надпіс, зроблены больш буйнымі літарамі і кітайскай тушшу, але тым жа почыркам: "В року 1582 та камяніца залажона". Назва "камяніца" па мясцовай архітэктурнай тэрміналогіі таго часу азначала мураваны будынак не менш як з двух паверхаў і ў адрозненне ад замка без унутранага двара[3]. Пазней "камяніца" выцеснена тэрмінам "палац".

На адвароце ліста 3 прадстаўлены фрагмент фасада 3-павярховага будынка з білатэральнай (люстэркавай) цэнтральна-восевай сіметрыяй[4]. Пад ім надпіс кітайскай тушшу: "Фасад камяніцы тэй пана ваяводы трокскага". У пралётах аркады на другім паверсе пазначаны памеры ў локцях. На ліст наклеены герб Радзівілаў і па-мастацку аздобленая лацінская літара "N". Кампазіцыя фасада завершана 2-ярусным трохвугольным франтонам, на якім паказана раскладка муроўкі. Празмерная візуальная масіўнасць франтона абумоўлена тым, што ён закрывае тарэц даху, крOквы якога размешчаны па шырыні будынка, большай за яго даўжыню, як гэта адзначана ў прыведзеным вышэй апісанні камяніцы. Па баках фасада часткова паказаны алькежы, якія былі накрыты паўсферычнымі купаламі. Шэраг элементаў збудавання мае рэнесансавы характар: рытмічныя паўцыркульныя аркады на 1-м і 2-м паверхах, круглыя люнеты на франтоне, паўсферычныя завяршэнні алькежаў, сціплыя прафіляваныя абрамленні аконных і дзвярных праёмаў.

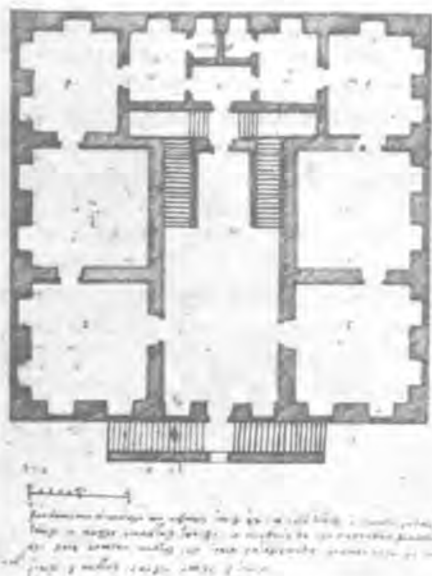
Прадстаўленая на гэтых двух чарцяжах камяніца ў значнай ступені ідэнтыфікуецца з цэнтральным корпусам Нясвіжскага палацава-замкавага комплексу, але не цалкам. Дадзеныя графічныя матэрыялы даюць уяўленне аб яго першапачатковым выглядзе. Вядома, што жылая рэзідэнцыя Радзівілаў неаднаразова перабудоўвалася і асабліва істотна ў першай палове XVIII ст., пасля разбурэння замка шведамі пад час Паўночнай вайны[5]. Пры захаванні агульных параметраў будынка быў аптычна скарэкціраваны яго прапарцыянальны лад пры дапамозе пілястраў вялікага ордэра, выцягнутых на тры паверхі. Медыявістычная важкасць франтона знікла з надбудовай антрэсольнага і мансарднага паверхаў. У стылістыцы позняга барока былі выкананы ляпныя гарэльефы франтона, фрыза, аконныя абрамленні, каваныя агароджы балконаў і інш.

На адваротным баку наступнага ліста альбома[6] прадстаўлены план мураванай камяніцы таксама цэнтральна-восевай планіроўкі з дзвюма лесвіцамі (2-маршавай пры ўваходзе і 4-маршавай у парадным вестыбюлі) і анфіладнай сувяззю памяшканняў. Ліст выкананы ў той жа манеры. Чарцёж мае графічны маштаб, акрамя таго, унутраныя памеры памяшканняў дадзены на плане лічбамі ў літоўскіх локцях. Надпіс пад чарцяжом паведамляе, што гэта "план дому тэго", і далей зноў даюцца яго агульныя памеры ў даўжыню і шырыню і памеры асобных камор. Прыналежнасць дома гэтага Радзівілу не пазначана.

88. Сучасны выгляд унутранага двара Нясвіжскага замка

Нягледзячы на падабенства кампазіцыі, ні па прапорцыях плана, ні па структуры лесвічных блокаў азначаны будынак не адпавядае цэнтральнаму корпусу Нясвіжскага замка, як і іншаму збудаванню гэтага комплексу. Месцазнаходжанне яго застаецца невядомым.

Калі звярнуцца да гравюры Нясвіжа пачатку XVII ст. Т. Макоўскага[7], відавочна, што жылая рэзідэнцыя Радзівілаў складалася з двух асобна размешчаных карпусоў: усходняга (або цэнтральнага, размешчанага па восі ўязной брамы) і паўднёвага, а таксама паўночнага службовага флігеля. Гэтыя збудаванні абкружаны чатырохкантовай у плане сістэмай бастыённых умацаванняў, якія з захаду прарэзвала ўязная брама. На гравюры найбольш выразна паказаны трохпавярховы паўднёвы корпус, да якога з усходу далучана шмат'ярусная вежа з вастраверхім пакрыццём.



89. План невядомага будынка. Чарцёж канца XVI ст.

90. План паўднёвага корпуса Нясвіжскага замка (унізе). Чарцёж канца XVI ст.

На адваротным баку ліста 15 альбома[8] ўнізе размешчаны першапачатковы план гэтага будынка з разгорнутым тлумачальным надпісам, частка якога паведамляе, што "та камяніца збудована в замку нясвіжскім ягамосці пана Радзівіла ваяводы трокскага, мае ў даўжыню 70, а ў шырыню 24 локця". Каля графічнага маштабу пазначана, што адзінкай вымярэння з'яўляюцца локці літоўскія.

Будынак мае выцягнуты прамавугольны план, па папярочнай восі сіметрыі якога размешчаны ўваход з ганкам. Вядома, што пад ганкам захавана мемарыяльная пліта аб закладцы замка. Унутры пры ўваходзе паказаны тамбур, перакрыты трыма крыжовымі скляпеннямі, за ім парадны вестыбюль з аднавосевай 2-маршавай лесвіцай, якая завяршалася чатырма невялікімі маршамі на масіўных апорах. Такая кампазіцыя лесвіц надавала інтэр'еру вестыбюля веліч і ўрачыстасць. На ніжнім паверсе размяшчаліся службовыя памяшканні, не злучаныя з парадным вестыбюлем. Левы і правы блокі памяшканняў мелі асобныя ўваходы і анфіладную сувязь. Справа на чарцяжы пазначана кухня. З паўднёвага боку да будынка далучаны два сіметрычныя, квадратныя ў плане аб'ёмы, а з усходу — аналагічны аб'ём з лесвіцай унутры, які вышэй трох паверхаў пераходзіць у васьміганную вежу, завершаную фігурным купалам-"банькай". Архітэктоніка гэтай найбольш старой часткі замка без істотных змен зберагласся да нашага часу — больш пацярпела ўнутраная планіроўка і арганізацыя інтэр'ера.

Паўднёвы корпус накрываўся высокім двухсхільным дахам з франтонамі на тарцах. Абрыс франтонаў, як бачна на гравюры Т. Макоўскага, быў крывалінейны. На лісце 6 альбома[9] наклеены выразаны аднекуль чарцёж яруснага франтона з раскладкай мураўкі. Ярусы падзелены прафіляванымі карнізамі і фрызамі, аздоблены пінаклямі і выпукла-ўвагнутымі валютамі. Адпаведнасць рэнесансавага па архітэктурнай стылістыцы франтона шырыні паўднёвага корпуса дазваляе меркаваць, што гэта, магчыма, яго будаўнічы чарцёж.

На адным з апошніх лістоў альбома[10] змешчаны праект брамы, якая прапорцыямі і рытмам члянення нагадвае ўязную браму Нясвіжскага замка. Чарцёж уяўляе сабою сумяшчэнне артаганальнай праекцыі

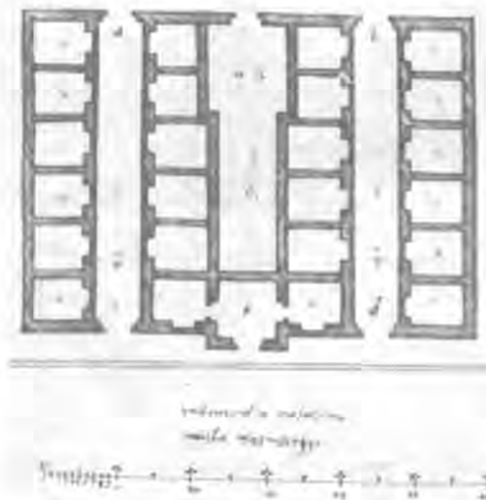
91. Сучасны выгляд паўднёвага корпуса

92. Чарцёж рэнесансавага франтона канца XVI ст.

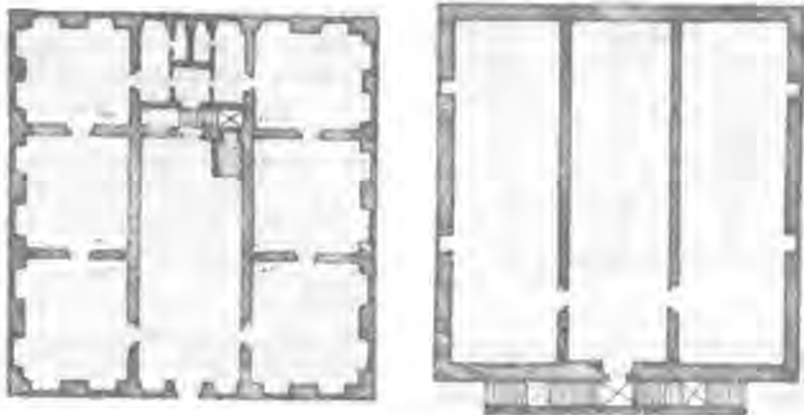
93. Чарцёж брамы канца XVI ст. (унізе). Нясвіжскі замак (?)

фасада брамы з элементамі перспектывы. Збудаванне вырашана накшталт трыумфальнай аркі з трыма пралётамі, падзеленымі шырокімі руставанымі пілястрамі. Статыку кампазіцыі, увенчанай масіўным антычным антаблементам, разрывае вялізная клінчатая арка з магутным замковым камянём у цэнтры. Па баках уязной аркі паказаны прамавугольныя парталы праходаў. Над цэнтральнай часткай узвышаецца атыкавая надбудова з двухсхільным дахам і трохвугольнымі франтонамі на тарцах, якая пры значнай шырыні брамы надае ёй структуру базілікі. У праекце, аднак, не паказаны схілы дахаў над бакавымі часткамі, якія існуюць зараз. Яны былі непатрэбнымі, напрыклад, у Італіі, але сталі неабходнымі ў мясцовым вільготным клімаце. Пры будаўніцтве ці пазней, пры перабудовах, руставаныя шырокія пілястры замянілі на больш вытанчаныя, падвойныя, без русцікі, што змяніла рэнесансавы воблік збудавання на барочны. Як бачна на гравюры Т. Макоўскага, з боку дваровага фасада браму, як і зараз, завяршала шматʼярусная вежа.

Тая ж гравюра адлюстроўвае яшчэ адну выразную сілуэтную дамінанту Нясвіжа — вежу гарадской ратушы на гандлёвай плошчы. У XV—XVI стст. многія гарады Беларусі атрымалі самакіраванне на аснове магдэбургскага права, што суправаджалася будаўніцтвам ратуш. Нясвіжская ратуша, пабудаваная ў 1586—1596 гг., — адзіная з рэнесансавых ратуш Беларусі, якая захавалася да нашага часу, але ў значна зmененым выглядзе. Тым



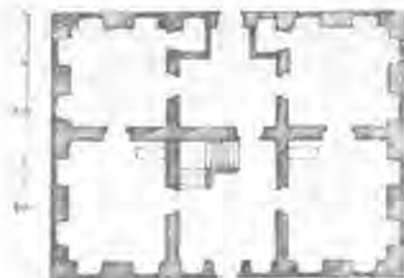
94. План Нясвіжскай ратушы з крамамі. Чарцёж канца XVI ст.



95. Планы 1-га і 2-га паверхаў семінарыі ў Нясвіжы. Чарцёж канца XVI ст.

больш каштоўным з'яўляецца яе першапачатковы план, прадстаўлены ў альбоме[11] з надпісам: "План ратушы места нясвіжскага". Будынак мае прамавугольны план, пры гэтым яго аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя падоўжна-восевая, з уваходам з вузкага боку, што было характэрна для ратуш таго часу Цэнтральнай і Паўночнай Еўропы. На галоўным тарцовым фасадзе ўзвышалася шмат'ярусная вежа, верхнія ярусы якой былі знішчаны пажарам у 1836 г. і болей не аднноўлены. Паралельна падоўжаным бакавым фасадам ратушы ў параметрах іх даўжыні былі ўзведзены аднапавярховыя будынкі крамаў. Паміж ратушай і крамамі існавалі праходы, да якіх былі арыентаваны гандлёвыя ячэйкі. Частка крамаў размяшчалася і на першым паверсе ратушы. На плошчу выходзілі глухія сцены з сіметрычнымі ўваходамі на тарцах. Пра першапачатковую планіроўку верхніх паверхаў ратушы меркаваць цяжка. На плане не паказана аднамаршавая лесвіца, перакрытая нахіленым цыліндрычным скляпеннем, якая вяла ў залу магістрата. У 1752 г. гандлёвыя рады былі перабудаваны, пры гэтым значна павялічаны і пераарыентаваны крамамі да плошчы. Адпаведна ў процілеглы бок быў зменены і схіл даху. Цяпер выцягнутыя карпусы крамаў абкружаюць ратушу з трох бакоў, утвараючы ўнутраны П-падобны двор для загрузкі тавараў, які з боку галоўнага фасада ратушы замкнёны сцяной з сіметрычнымі арачнымі праездамі. У мінулым стагоддзі зала магістрата была пераабсталявана для аматарскіх тэатральных паказаў[12].

Планы двух паверхаў яшчэ адной грамадзянскай пабудовы Нясвіжа прадстаўлены на адвароце ліста 22 з надпісам: "Семінарыум места нясвіжскага, збудаваны мяшчанамі нясвіжскімі, мае само у сабе 40 локцей і зроблена з дрэва. Але я нарысаваў як мураванае..."[13] Квадратны ў плане будынак падзелены на тры часткі дзвюма нясучымі сценамі, паралельнымі восі ўваходу.



96. План дома Радзівілаў у Альбе. Чарцёж канца XVI ст.

На першым паверсе размешчаны вялікі вестыбюль з лесвіцай і 6 пакояў з анфіладнай сувяззю (па тры з кожнага боку). За лесвіцай знаходзіліся падсобныя памяшканні. Другі паверх, на які вяла вонкавая лесвіца, меў, верагодна, базілікальную структуру і асвятленне. Асаблівую цікавасць выклікае апошняя заўвага аўтара чарцяжа. Яна сведчыць аб тым, што чарцёж не праектны, а абмерны. Хто гэты "я"? Бернардоні ці хто іншы? З якой мэтай зроблены чарцёж? Інвентарызацыя, рэканструкцыя ці што іншае?

Тыя ж пытанні ўзнікаюць над лістом 6 адваротным з аналагічным надпісам: "План дома таго пана Радзівіла ваяводы трокскага, што зроблены у фальварку яго, які завецца Альба, з дрэва, але я нарысаваў як мураваны" (прозвішча Радзівіла напісана з маленькай літары. — *Т. Г.*)[14]. Пабудова надзвычай сціплая, прамавугольная ў плане, з уваходамі ў цэнтры падоўжаных фасадаў і анфіладнай пленіроўкай. Лесвіца ў вестыбюлі сведчыць, што будынак быў, верагодна, двухпавярховы ці з мансардным паверхам. Відавочна, што гэта першапачатковая летняя рэзідэнцыя Радзівілаў у прадмесці Нясвіжа — Альбе, якая на пачатку XVII ст., каля 1604 г., была карэнным чынам мадэрнізавана. Тут былі ўзведзены павільён "Эрмітаж", палац "Кансаляцыя", створаны звярынец і фазанавае поле для палявання[15]. Магчыма, з мэтай рэканструкцыі зроблены абмерны план старога драўлянага дома.

Альбом архітэктурна-будаўнічых чарцяжоў канца XVI ст. з Нясвіжа адлюстроўвае шляхі развіцця ў гэты пераломны час свецкага — жыллёвага і грамадскага — будаўніцтва Беларусі, помнікаў якога да нашага часу, на жаль, ацалела няшмат. Сярод графічных лістоў ёсць чарцяжы шэрагу збудаванняў, паходжанне і лёс якіх пакуль што не ўстаноўлены. Яны чакаюць свайго даследавання.

1 Габрусь Т. В., Галенчанка Г. Я. Правераная алгебрай гармонія // Мастацтва Беларусі. Мн., 1990. № 5. С. 70—75; Габрусь Т. В. Архитектурное проектирование в Белоруссии: У истоков // Строительство и архитектура Белоруссии. Мн., 1990. № 4. С. 30—32.

2 ЦНБ АН Украіны (Кіеў), АР 721 (589) С, л. 16.

3 Luszczkiewicz Wł. Przyczynek do historyi architektury dworu szlacheckiego w Polsce XVI wieku. Kraków, 1890. S. 3—4.

4 ЦНБ АН Украіны (Кіеў), АР 721 (589) С, л. 3 адв.

5 Taurogiński B. Nieswież. Warszawa, 1937. S. 22—31; Ткачоў М. А. Абарончыя збудаванні заходніх зямель Беларусі XIII—XVIII стст. Мн., 1978. С. 87; Чантурия В. А. История архитектуры Белоруссии. Мн., 1977. С. 64—65.

6 ЦНБ АН Украіны (Кіеў), АР 721 (589) С, л. 4 адв.

7 Чантурия В. А. История архитектуры Белоруссии. С. 38—39.

8 ЦНБ АН Украіны (Кіеў), АР 721 (589) С, л. 15 адв.
9 Там жа, л. 6.
10 Там жа, л. 64.
11 Там жа, л. 19.
12 Tauroginski B. Nieswież. S. 57.
13 ЦНБ АН Украіны (Кіеў), АР 721 (589) С, л. 22 адв.
14 Там жа, л. 6 адв.
15 Антипов В. Г. Парки Белоруссии. Мн., 1975. С. 63—66.

І. М. Слюнькова

Малавядомая карта верхняга цячэння Заходняй Дзвіны XVI ст.

Картаграфічныя матэрыялы і малюнкі гарадоў XVI ст. з'яўляюцца важнымі крыніцамі вывучэння гісторыі і помнікаў культуры Полаччыны. Да нас дайшлі адзінкавыя лісты з выявамі гарадоў і крэпасцей таго часу. Асноўныя дакументы звязаны з паходам польскага караля Стэфана Баторыя за авалоданне Полацкам: карта ваенных дзеянняў паміж рускімі і палякамі ў 1579 г. са схематычнымі выявамі гарадоў і крэпасцей, планы пабудаваных вакол Полацка па загаду цара Івана IV рэгулярных крэпасцей і чарцёж аблогі Полацка. Адзначаныя малюнкі выкананы сакратаром каралеўскай канцылярыі С. Пахалавіцкім, выгравіраваны Баптыста Кавалеры і выдадзены ў Рыме ў 1580 г.[1]

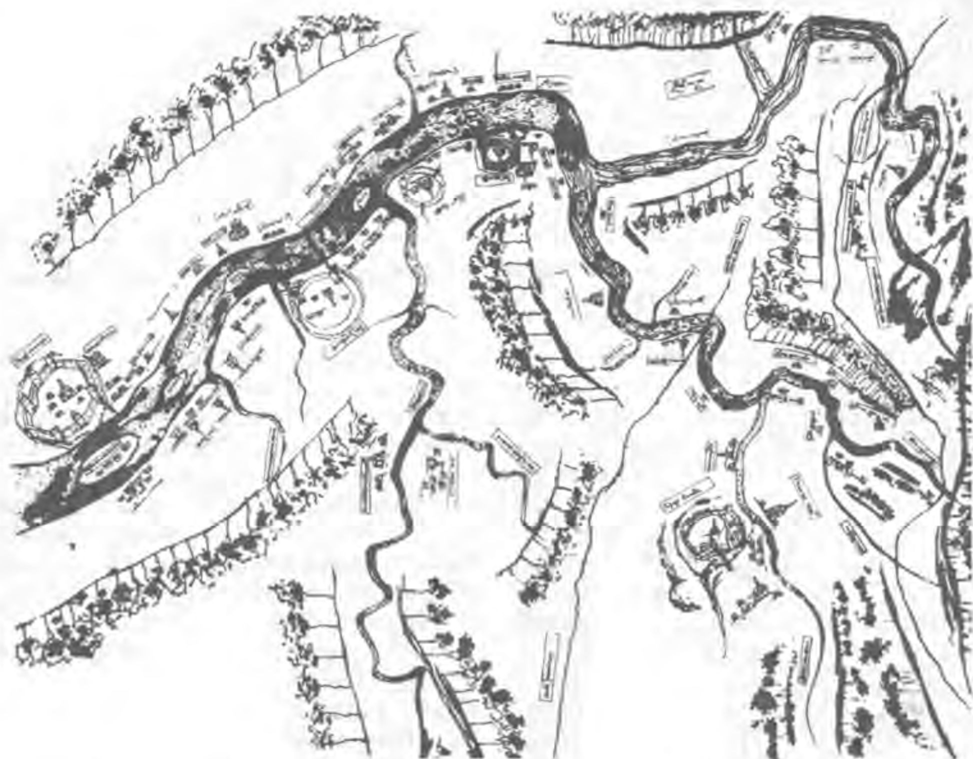
Дакументальныя графічныя крыніцы дазваляюць больш дакладна рэканструяваць планы і выгляд старажытных гарадоў і замкаў, даюць уяўленне аб тым, як успрымалі сучаснікі архітэктуру горада, аб асаблівасцях горадабудаўнічага мастацтва Полаччыны таго часу. Фрагменты чарцяжоў Пахалавіцкага апублікаваны ў шматлікіх выданнях, у тым ліку ў энцыклапедычным даведніку "Францыск Скарына і яго час", выдадзеным у 1988 г. Чарцяжы XVI ст. застаюцца каштоўнымі крыніцамі археалагічных, гістарычных і гісторыка–архітэктурных даследаванняў.

Разам з тым існуе і іншая карта верхняга цячэння Заходняй Дзвіны, верагодна, таго ж часу, г. зн. перыяду Лівонскай вайны, якая была састаўлена ў стане рускага войска[2]. Гэты дакумент цалкам, у поўным аб'ёме да нашага часу не ўведзены ў навуковы ўжытак[3].

На карту нанесены схематычныя выявы гарадоў Белага, Веліжа, Суража, Віцебска і Полацка, а таксама вёсак і мястэчак па абодвух берагах Заходняй Дзвіны, дадзены назвы населеных пунктаў і тлумачальныя надпісы.

Сярод гарадоў трэба вылучыць найбольш старажытныя: Полацк і Віцебск. Ім прысвечана дастаткова вялікая навуковая і мастацтвазнаўчая літаратура, якая вызваляе ад неабходнасці спыняцца на гісторыі будаўніцтва гэтых найбольш значных цэнтраў Полацкай зямлі. Да выяў іншых гарадоў патрабуецца даць невялікую даведку аб часе ўзнікнення паселішча і абставінах будаўніцтва ўмацаванага горада.

Б е л ы. Размешчаны на абодвух берагах рэчкі Обшы, якая ўпадае ў рэчку Межу — прыток Заходняй Дзвіны (цяпер Калінінская вобл.). Горад вядомы з XIII ст. і да XVI ст.



97 Карта з адлюстраваннем верхняга цячэння р. Заходняй Дзвіны

уваходзіў у склад Вялікага Княства Літоўскага. Па мірнаму дагавору 1503—1509 гг. заставаўся за Рускай дзяржавай, але ў 1508 г. быў спалены літоўцамі. Летам таго ж года вялікі князь Васіль Іванавіч паслаў князя Пятра Сямёнавіча Лобана–Рапалаўскага на Белую ставіць горад ад Літвы.

На карце ў цэнтры Белага паказана крэпасць, умацаваная ровам і валам, абкружаная сістэмай каналаў, створаных на рэчцы Обшы. Выгляд крэпасці Белага адрозніваецца ад іншых паказаных на карце гарадоў больш шчыльным размяшчэннем вежаў з прыступнага боку, што было характэрна для рускіх крапасных збудаванняў перыяду, які папярэднічаў з'яўленню артылерыі. Унутры круглай у плане крэпасці паказаны саборны храм і свецкая забудова. Умацаваны горад злучаўся з напольным пасадам мостам, які ішоў ад галоўнай праезнай брамы па плаціне на рэчцы Обшы. Тут знаходзілася другая царква. Надпіс сведчыць, што за рэчкай Межай размяшчаўся другі пасад Белага са ступападобным шатровым храмам.

98. Г. Белы з карты XVI ст.

99. Г. Веліж з карты XVI ст.

В е л і ж. Размешчаны на левым беразе Заходняй Дзвіны, на рэчцы Веліжцы, быў абкружаны раўчуком і ручаём Коневец (цяпер Смаленская вобл.). Упершыню ўпамінаецца ў сувязі з паходам літоўскага князя Вітаўта ў канцы XIV ст. Крэпасць была пабудавана ў 1536 г. па "государеву указу" ваяводам князем Іванам Барабішыным пад час паходаў рускіх войскаў з мэтай завалодаць Мсціславам і пабудаваць горад на Літоўскай зямлі, на возеры Себеж[4].

Крэпасць з'яўлялася рускім апорным пунктам на Заходняй Дзвіне, у той час калі навакольныя сёлы і мястэчкі заставаліся пад уладай літоўцаў. Па апісаннях паходу 1580 г. польскага войска на чале з Янам Замойскім, вакол Веліжа стаялі непраходныя лясы і дадаткова зроблены лясныя завалы для абароны горада[5]. Крэпасць, абкружаная вялікімі равамі, мела 9 вежаў, драўляныя сцены тэрмінова былі пакрыты дзёрнам, вакол крэпасці знаходзіліся гарадскія пасады.

На карце круглы ў плане драўляны астрог Веліжа ўмацаваны ровам і валам. Аб магутнасці ўмацаванняў можна меркаваць па апісанню 1777 г., калі яшчэ захоўваўся земляны вал даўжынёй 275 сажняў і вышынёй ад 8 да 20 сажняў[6]. Дзве праезныя вежы з мастамі злучалі замак з пасадамі. Аднак у Надзвінні пазначаны толькі адзін пасад на ўсход ад крэпасці, другі ж паказаны за Дзвіной. Бачны тры праваслаўныя храмы — саборны ў замку і прыходскія ў пасадах. На паўднёвы ўсход ад Веліжа на квадратным у плане ўчастку ў драўлянай агароджы паказаны касцёл, які, верагодна, знаходзіўся непадалёку ад горада.

С у р а ж. Размешчаны на левым беразе Заходняй Дзвіны на мысе пры ўпадзенні ў яе рэчкі Касплі, непадалёку ад рэчкі Суражкі (цяпер Віцебская вобл.). Суражскі замак быў пабудаваны ў 1570 г. па загаду польскага караля Жыгімонта Аўгуста. Ваявода віцебскі,

100. Г. Віцебск з карты XVI ст.

101. Г. Полацк з карты XVI ст.

а затым трокскі Збаражскі тэрмінова ўмацаваў існуючае тут мястэчка. Яго размяшчэнне было вельмі зручным па стратэгічных меркаваннях. Тут знаходзілася месца злучэння Смаленскай і Велікалуцкай абласцей, межы якіх праходзілі па рэчках Каспле і Усвячы, што ўпадалі ў Заходнюю Дзвіну каля Суража[7]. У 1576 г. горад атрымаў магдэбургскае права. Да ўзяцця Веліжа войскамі Стэфана Баторыя менавіта Сураж быў парубежным горадам польска-літоўскай дзяржавы.

Па карце бачна, што круглы ў плане замак меў толькі земляныя ўмацаванні, валы і равы. Сцены і вежы на малюнку адсутнічаюць. Два вялікія масты злучаюць крэпасць з напольным пасадам у Надзвінні і над рэчкай Каспляй. Трэці, меншы мост вядзе непасрэдна да Дзвіны. У цэнтры замка ўзвышаецца шмат'ярусны храм, у той час абодва пасады горада — напольны і задзвінскі — не мелі прыходскіх цэркваў.

В і ц е б с к. Віцебскі замак размешчаны на левым беразе Заходняй Дзвіны. На карце паказаны замак круглай у плане формы, абкружаны землянымі ўмацаваннямі і воднай сістэмай. Відавочна, гэта толькі Верхні замак (віцебскі дзядзінец), унутры якога, як вядома, знаходзілася царква архангела Міхаіла, таксама прадстаўленая на карце. Дзве праезныя вежы з зубцамі мастамі злучалі замак з пасадамі, пазней вядомымі пад назвамі Узгорскага і Ніжняга замкаў. Забудовы пасадаў і іх умацаванняў не бачна, пазначаны толькі храмы. На пасадзе Ніжняга замка, каля вусця рэчкі Віцьбы, на карце паказаны храм, верагодна, мураваная Благавешчанская царква, пабудаваная ў XII ст.

Круглая форма крэпасці абумоўлена, як бачна, агульнапрынятым для карты ў цэлым прыёмам абазначэння горада, таму што з XIV ст. плошча ўмацаванага ядра горада павялічвалася за кошт росту тэрыторыі яго напольнай часткі і ўтварэння Верхняга замка. У выніку ўмацаваны горад атрымаў авальную, выцягнутую форму плана[8].

Трэці пасад Віцебска пазначаны ў Задзвінні. Тут жа паказаны Міхай-

лаўскі манастыр у круглым па форме плане драўлянай агароджы з трохгаловым саборам у цэнтры.

Верагодна, адзначаны чарцёж адносіцца да таго цяжкага для Віцебска часу, калі даводзілася аднаўляць горад пасля спусташальных разбурэнняў: у 1562 г. рускі ваявода князь Курбскі спаліў прадмесці Віцебска, а ў 1563—1569 гг. горад зноў быў спалены рускімі войскамі.

П о л а ц к. На карце выглядае больш вялікім адносна іншых гарадоў. Па сведчаннях сучаснікаў, у XVI ст. Полацк па багаццю пераважаў сталіцу Вялікага Княства Літоўскага Вільню. Як і на малюнку Віцебска, паказаны толькі Верхні замак Полацка, таксама абведзены воднымі перашкодамі, створанымі на рэчцы Палаце і Чорным ручаі, якія агібалі дзядзінец з захаду і ўсходу. Полацкі замак размешчаны на правым беразе Заходняй Дзвіны, план яго амаль круглай формы, але відавочна імкненне да спрамлення прасел сцен паміж вежамі. У цэнтры замка ўзвышаецца старажытны Сафійскі сабор, абкружаны свецкай забудовай. Крэпасць мае 6 вежаў, аднак паказана адзіная сувязь замка з пасадам праз Чырвоную вежу з мостам, хаця і іншыя вежы па малюнку былі праезнымі. Запалоцце (Стары горад) на карце адсутнічае. З напольнага боку ля Чырвоных варот крэпасці пазначана забудова вакольнага горада (Ніжняга замка) і трохгаловы сабор Троіцкага манастыра. З хронікі Р. Гейдэнштэйна вынікае, што ў 1563 г. пры аблозе Полацка рускімі войскамі на чале з Іванам IV Ніжні горад і Запалоцце не былі ўмацаваны.

Па карце бачна, што горад меў буйны пасад у Задзвінні, дзе паказаны дзве царквы, верагодна, храмы Бельчыцкага манастыра, заснаванага на мяжы XI—XII стст. Побач з адзначаным пасадам пазначаны суседнія сёлы: Гараны, Пула, Шарапіна. Два першыя мелі свае прыходскія цэрквы. Насупраць полацкай крэпасці, на востраве Заходняй Дзвіны, тут паказана забудова, а з надпісу вынікае, што тут знаходзіўся полацкі двор.

Відавочна, што чарцёж складзены ў перыяд рэканструкцыі Полацка, якая праводзілася па загаду Івана IV пасля захопу горада ў 1563 г. рускімі войскамі і пры гэтым значнага пашкоджання яго ўмацаванняў (было спалена 300 сажняў крапасных сцен). У выніку рэканструкцыі выгляд горада значна змяніўся (чарцёж Пахалавіцкага). Асноўнай, павернутай да Дзвіны частцы Верхняга замка была нададзена рэгулярная, квадратная форма плана; умацаванні атрымала таксама частка вакольнага горада на паўночны ўсход ад замка, які меў назву Стралецкай крэпасці, і Запалоцце. Малюнак горада складзены не пазней 1579 г., аб гэтым сведчыць размяшчэнне на востраве полацкага двара; вядома, што па загаду Стэфана Баторыя гэтыя землі былі перададзены ордэну езуітаў для заснавання кляштара і будаўніцтва касцёла. Улічваючы, што насельніцтва краю і Полацка ў большасці складалі праваслаўныя, кароль загадаў "старажытны і пышны храм Сафіі... рускаму епіскапу таго ж веравызнання, які ўжо і раней меў жыхарства ў Віцебску, меў тытул па імені гэтага храма"[9].

Такім чынам, карты, верагодна, складзены ў перыяд паміж узвядзеннем умацаванняў Суража (1570) і заснаваннем у Полацку езуіцкага калегіума (1581).

Адзначаныя на карце гарады розныя па часе заснавання і будаўнічых

прыёмах фартыфікацыйных умацаванняў. Толькі гісторыя Полацка, Віцебска і Белага пачынаецца ад старажытнарускага перыяду. Першыя ўмацаванні Веліжа і Суража былі ўзведзены ў XVI ст., пры гэтым Веліжа — рускімі майстрамі, а Суража — беларускімі. Нягледзячы на ўласцівую картаграфіі ў цэлым схематычнасць і ўмоўнасць, абагуленасць прыёмаў адлюстравання на карце малюнкаў гарадоў: умацаванае, круглае ў плане ядро замка і прасторава-злучаныя з ім культавыя пабудовы як цэнтры навакольных пасадаў, дастаткова падрабязна перададзены індывідуальнасць архітэктурна-прасторавай структуры, канструкцыйныя і архітэктурныя асаблівасці крэпасцей кожнага асобнага горада. Гэтыя якасці шмат у чым адрозніваюць рускую карту ад сучасных ёй карт Вялікага Княства Літоўскага, у тым ліку і карты Пахалавіцкага.

Картаграфічныя матэрыялы канца XVI ст. рускага паходжання практычна не захаваліся і прадстаўлены дакумент — каштоўная знаходка. Дадзеная кароткая публікацыя не можа разглядацца як поўнае даследаванне, якога, безумоўна, заслугоўвае прыведзеная карта незалежна ад таго, пацвердзіцца ці будзе абвергнута гіпотэза аўтара аб яе прыналежнасці да XVI ст.

1 Найбольш вядомым з'яўляецца чарцёж Полацка 1579 г. Адначасова з картай ваенных дзеянняў паміж рускімі і палякамі ён упершыню быў апублікаваны М. Каркуновым (гл.: Журнал министерства народного просвещения. СПб., 1837. № 8. С. 235—249). Чарцяжы крэпасцей Тураўля, Сушы, Каз'ян, Краснай, Сітна ўпершыню былі апублікаваны А. П. Сапуновым (гл.: Сапунов А. П. Витебская старина. Витебск, 1885. Т. 4).

2 БРАН (С.-Пецярбург). Збор рукапісных карт. Дап. воп. 440, анатавана як літаграфія XIX ст. з арыгінала XVII ст. Прыведзеная карта адсутнічае ў працы Б. А. Рыбакова, асобна прысвечанай тэме рускай картаграфіі (гл.: Рыбаков Б. А. Русские карты Московии XV — начала XVI века. М., 1974). Тым не менш аўтар пераканаўча сведчыць пра існаванне адзінай карты Полацкай зямлі 1566 або 1570 г. (с. 61). Але ён тлумачыць гэты факт у сувязі з часткай так званага "Годунова чертежа" пачатку XVII ст., на якім няма аксанаметрычных малюнкаў гарадоў.

3 У манаграфіі У. А. Чантурыя "История архитектуры Белоруссии" (Мн., 1986. С. 56) прыведзены цэнтральны фрагмент Полацка разглядваемай карты з памылковай спасылкай на малюнак С. Пахалавіцкага.

4 Архитектурные памятники Смоленской области [Каталог]. М., 1987. Кн. 1. С. 239—240.

5 Гейденштейн Р. Записки о Московской войне (1578—1582 гг.). СПб., 1889. С. 119.

6 ДПБ, ф. IV, інв. № 768 (Атлас Могилевской и Полоцкой губерний. Могилев, 1777. С. 36 адв.).

7 Гейденштейн Р. Записки о Московской войне (1578—1582 гг.). С. 116.

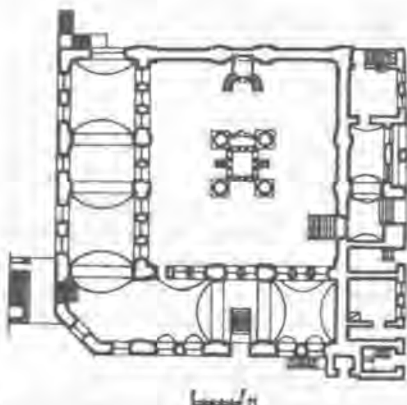
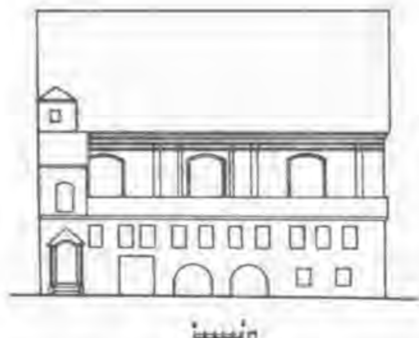
8 Алексеев Л. В. Полоцкая земля. М., 1966. С. 161—166.

9 Гейденштейн Р. Записки о Московской войне (1578—1582 гг.). С. 74.

Альге Янкявічэне

Вялікая сінагога ў Вільні

Віленская Вялікая сінагога з'яўлялася каштоўным помнікам архітэктуры і мастацтва эпохі Рэнесанса. У час другой сусветнай вайны і ў пасляваенныя гады яна разбурана і хутка незаслужана забыта — у апошнія

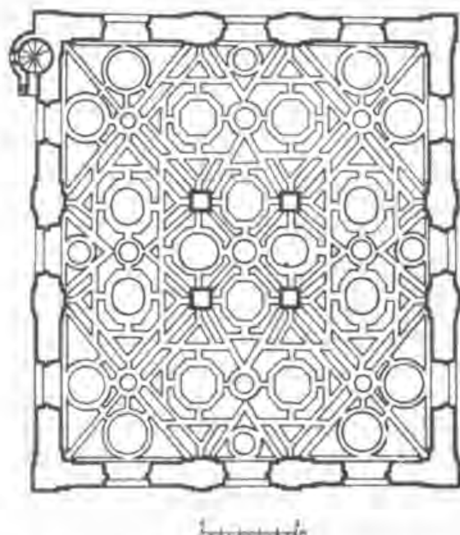



102. Віленская Вялікая сінагога. План і бакавы фасад

дзесяцігоддзі сінагога не ўпамінаецца нават у навуковых працах па архітэктуры першай паловы XVII ст.

Даследаваць Вялікую сінагогу ўжо немагчыма. Аднак можна сабраць гістарычныя звесткі, іканаграфію, публікацыі сярэдзіны XIX — першай паловы XX ст., уражанні відавочцаў і, хоць бы часткова ўстанавіўшы воблік помніка, зноў увесці яго ў навуковы ўжытак.

У XVI ст. віленская яўрэйская абшчына займала невялікую тэрыторыю недалёка ад гарадскога цэнтра, на паўночны ўсход ад Нямецкай вуліцы. Доўгі час яўрэям не дазвалялася мець сінагогу. Толькі ў 1573 г. Варшаўская канфедэрацыя дала права баярам на сваёй зямлі будаваць храмы любой канфесіі. Тады ў Вільні і з'явілася першая драўляная сінагога. У 1592 г. у час пагрому яе разбурылі. Праз нейкі час сінагогу аднавілі, але ў 1606 г. яна зноў была зруйнавана. У 1633 г. кароль Уладзіслаў IV Ваза дазволіў пабудаваць новую, каменную сінагогу на тым месцы, дзе раней стаяла драўляная. Новая сінагога не магла быць падобнай на касцёл ці царкву і перавышаць вакольныя будынкі. Такія патрабаванні ў XVI — першай палове XVII ст. ставіліся сінагогам і іншых гарадоў Рэчы Паспалітай, напрыклад Кракава, Львова, Цярнопаля. Каралеўскі прывілей віленскай сінагозе пацвярджаўся ў 1649, 1669, 1713 гг. Тым не менш дакладная дата пабудовы невядома. Адны аўтары лічаць, што яна збудавана яшчэ да ўказанага прывілею — у часы Жыгімонта III Вазы (1587—1632), іншыя звязваюць будаўніцтва з прывілеем 1633 г. Ва ўсякім разе, гэта адбылося не пазней першай паловы XVII ст. Хто былі яе будаўнікі, дакументы не ўказваюць, аднак ускосны адказ дае тое, што ва ўсёй Рэчы Паспалітай яўрэям забаранялася належаць да рамесніцкіх цэхаў. У Вільні такая забарона ўвайшла ў сілу 1 ліпеня 1579 г. па ўказу Стэфана Баторыя, што моцна перашкаджала засваенню яўрэямі рамёстваў. Ажно да канца XVII — пачатку XVIII ст., калі сфарміраваліся асобныя яўрэйскія цэхі, абшчынам даводзілася карыстацца паслугамі рамеснікаў–хрысціян: для пабудовы сінагогі наймаць



103. Віленская сінагога. Праекцыя скляпенняў

хрысціянскіх муляраў, для вырабу літургічных прылад — майстроў дэкаратыўнага рамяства. Такім чынам, віленская Вялікая сінагога хутчэй за ўсё пабудавана майстрамі–хрысціянамі.

Сінагога з'яўлялася вялікім, амаль квадратным будынкам. Каб яе аб'ём не перавышаў вакольную забудову, падлога была на 2 м апушчана ў зямлю. Асноўны аб'ём сінагогі — мужчынская зала шырынёй 22,3 м і даўжынёй 25 м, у якую ўваходзіла каля 3000 чалавек, з трох бакоў абкружалася двухпавярховымі галерэямі. З паўднёва–заходняга боку, каля ўваходу, быў калідор–сені, над ім размяшчаліся памяшканні для праўлення абшчыны. У паўночна-заходняй і паўночна–ўсходняй галерэях знаходзіліся памяшканні для жанчын, перакрытыя цыліндрычнымі скляпеннямі з падпружнымі аркамі.

Знешне выглядала сінагога рэнесансава стрымана. Фасады асноўнага аб'ёму, раздзеленыя плоскімі пілястрамі і высока размешчанымі аконнымі аркамі, завяршаў прафіляваны карніз. У паўднёва–ўсходнім, звернутым да вуліцы, і паўночна–заходнім фасадах узвышаліся франтоны. Іх форма невядомая, але хутчэй за ўсё хвалістага, рэнесансавага контуру. Фасады галерэй, якія засланялі ніжнюю частку асноўнага аб'ёму, былі асіметрычныя, няправільныя.

Для архітэктуры Вялікай сінагогі характэрны рэнесансавая манументальнасць і прастата. Аднак яе кампазіцыя не з'яўлялася унікальнай. Квадратныя сінагогі, абкружаныя больш нізкімі галерэямі, у першай палове XVII ст. будаваліся і ў іншых месцах Вялікага Княства Літоўскага (у Пінску, Навагрудку, Слоніме — усе 1640 г. і інш.); на Валыні (у Луцку, 1626—1628, Астрогу, пач. XVII ст.,); Галіцыі (у Львове, 1624—1632).

Інтэр'еру віленскай сінагогі ўласцівы гарманічны сінтэз спакойнай рэнесансавай архітэктуры і багатых мастацкіх вырабаў. У цэнтры мужчынскай залы стаялі чатыры тасканскія калоны, на якія абапіралася пышнае дзевяціправейнае сеткавае скляпенне, аздобленае геаметрычным малюнкам штукавых рэбраў. Цудоўныя скляпенні — найкаштоўнейшы элемент архітэктуры сінагогі. Іх формы блізкія да ўзораў люблінскага рэнесансу першай паловы XVII ст. Асноўнымі мецэнатамі гэтага напрамку ў архітэктуры былі магнаты Фірлеі. Падобныя скляпенні можна ўбачыць і ў некаторых віленскіх касцёлах: св. Міхаіла (1594—1627), Усіх Святых (1620—1630). Фундатарам касцёла св. Міхаіла

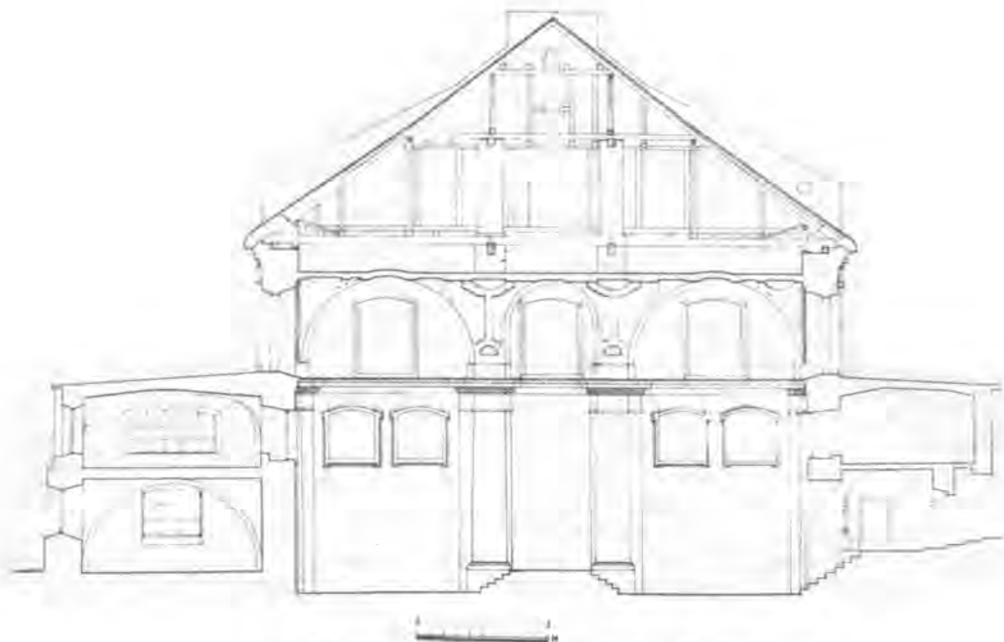
104. Віленская сінагога. Падоўжны разрэз

быў канцлер Вялікага Княства Літоўскага Леў Сапега і яго першая жонка Дарота Фірлей. Сінагогу, магчыма, будавалі тыя ж майстрыхрысціяне, што і згаданыя касцёлы.

Гладка памаляваныя сцены інтэр'ера сінагогі расчляняліся пілястрамі, паміж якімі знаходзіліся два рады рашотчатых сегментных арачных праёмаў, якія злучалі мужчынскі зал з жаночымі галерэямі. Невялікія ніжнія праёмы размяшчаліся блізка адзін каля аднаго, верхнія — буйнейшыя, аздобленыя плоскімі скляпеннямі з засечкамі — значна радзей. У сляпой паўднёва-ўсходняй сцяне праёмаў не было, іх імітавалі нішы. Над прафіляваным карнізам пад скляпеннем знаходзіліся вялікія вокны.

У інтэр'еры сінагогі выдзяляліся біма і арон-кадэш. Біма — квадратнае ўзвышэнне, прызначанае для торы, стаяла ў цэнтры мужчынскай залы, паміж калон. Квадратныя бімы былі распаўсюджаны ў сінагогах усходняй часткі Рэчы Паспалітай: на рускіх землях, Падоліі і Валыні. У іншых рэгіёнах часцей сустракаліся многавугольныя бімы. Арон-кадэш — прыгожа дэкараваная ніша, у якой захоўваліся скруткі торы, была размешчана ў паўднёваўсходняй (звернутай да Іерусаліма) сцяне сінагогі.

Архітэктуру інтэр'ера Вялікай сінагогі аздаблялі творы прыкладнога мастацтва. Выяўленчага мастацтва тут, як і ў іншых сінагогах, не было — гэта забаранялася Бібліяй. У кнізе Маісея гаворыцца: "Не стварай сабі ідала, ні выявы Таго, хто высока на небе". Значыць, жывапіс-



105. Віленская сінагога. Папярочны разрэз

ных і скульптурных выяў Бога ў сінагозе быць не магло.

Інтэр'ер Вялікай сінагогі ўпрыгожвалі срэбныя і бронзавыя сямісвечнікі і свяцільнікі з фігурным арнаментам і алегарычнымі выявамі. Срэбныя краты залатымі літарамі адгароджвалі ступені аронкадэша ад залы. На сценах віселі срэбныя і драўляныя табліцы са свяшчэннымі тэкстамі. У сінагозе знаходзілася 36 срэбных, пазалочаных і аздобленых каштоўнымі камянямі пліт, шмат пазалочаных блюд і келіхаў. У час чытання торы, скручанай на срэбных валіках, прымяняліся прыгожыя ўказкі ювелірнай работы. Крэсла, прызначанае для рытуалу абразання, было акаванае срэбрам, аздобленае пер-лами і залатымі шарыкамі. На крэсле ляжалі пакрывала і падушка, вышытая золатам. Інтэр'ер сінагогі змяшчаў шмат мастацкага тэкстылю: у біме і перад арон-кадэшам ляжалі персідскія дываны, у іншых месцах — шаўковыя пакрывалы, вышытыя золатам і перламі; віселі аксамітныя і бархатныя занавесы, узорыстыя ручнікі з махрамі. У сундуках сінагогі захоўваліся каштоўнасці гараджан. Віленская Вялікая сінагога з'яўлялася адной з самых багатых і прыгожых ва ўсім рэгіёне.

6 сакавіка 1635 г. тлум наёмнікаў, памочнікаў майстроў, студэнтаў езуіцкага калегіума і беспрацоўных людзей апустошыў сінагогу і вакольныя будынкі. Уварваўшыся

106. Віленская сінагога. Інтэр'ер

ў храм, гараджане паламалі, парвалі, раскідалі і патапталі рытуальныя прылады, шматлікія рукапісы і кнігі, разграбілі каштоўныя прадметы. Страты, нанесеныя сінагозе, складалі да сотні тысяч злотых.

Паступова сінагога адрадзілася. Аднак у час вайны з Масквой (1655—1661) яна зноў пацярпела разам з усёй забудовай квартала — 32 жылымі і грамадскімі будынкамі. У 1748 г. сінагога моцна абгарэла ў пажары, пасля якога зроблены новыя біма і арон-кадэш у стылі ракако. Біма складалася з квадратнага ўзвышэння, на якое з двух бакоў вяла лесвіца, і адмысловага трох'яруснага балдахіна. У ніжнім ярусе з усіх бакоў стаялі калоны, злучаныя аркадамі: сярэднія — дарычныя, больш высокія вуглавыя — карынфскія. Верх яруса аздаблялі раслінныя арнаменты і ракайлі. На ламаным карнізе знаходзіліся скульптуры львоў і вазы. Сярэдні ярус бімы быў васьмівугольны, злучаны з вугламі ніжняга яруса буйнымі валютамі. Біму завяршаў вузкі, невысокі, шчодра дэкарыраваны ярус з вялікім шарам наверсе.

Пасярэдзіне паўднёва-ўсходняй сцяны знаходзіўся другі мастацкі акцэнт — разьбяны — ярка размаляваны арон-кадэш, які па яго вобліку нагадваў алтар. У цэнтры арон-кадэша, у нішы, была шафа з дзверцамі, аздобленымі металічнай чаканкай. Звонку шафу абрамляла падвесная арка, заслоненая вышы-

107. Віленская сінагога. Арон-кадэш. Малюнак

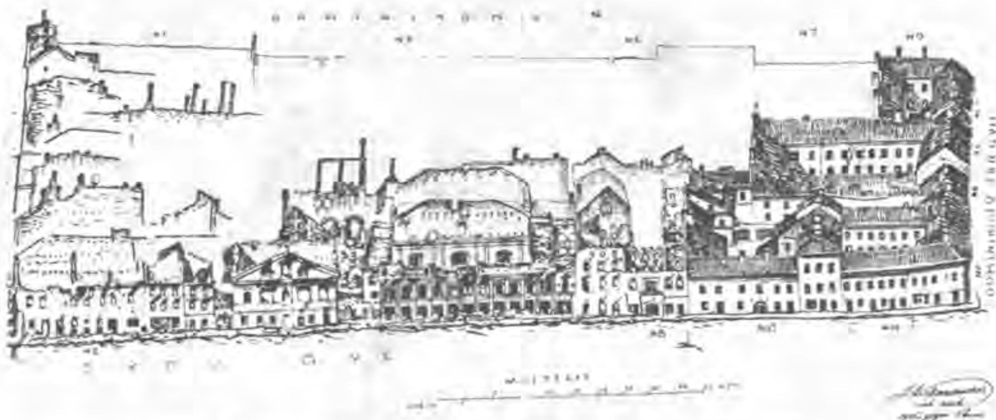
108. Віленская сінагога. Аздоба франтона

тым занавесам. Абапал аркі стаялі квадратныя слупкі, якія падтрымлівалі ламаны антаблемент. Над слупкамі ўзвышаліся вазы, паміж імі картуш з табліцамі Божых запаведзяў і львамі. Верх арон–кадэша вянчала ажурная разьба ў стылі ракако. На ўзвышша да арон–кадэша паўкругам вяла лесвіца з металічнай парэнчай. Унізе стаяў разьбяны драўляны аналой, дэкарыраваны расліннымі і анімалістычнымі арнаментамі, каля якога кантар чытаў малітвы.

У канцы XVIII ст. сінагога рэканструявана ў стылі класіцызму: паўднёва–ўсходні фасад атрымаў новы арыгінальны трохвугольны франтон з драўлянымі галерэямі на двух узроўнях. Верхняя галерэя мела выгляд порціка з чатырма калонамі, ніжняя скампанавана як дарычная каланада.

У XIX ст., як і раней, у Вялікай сінагозе было мноства твораў прыкладнога мастацтва і гістарычных каштоўнасцей. Ёсць звесткі аб каронах, падараваных цэхам злотнікаў у 1750 і 1760 гг., прызначаных для звіткаў торы; аб 18 торах XVII ст., аздобленых каштоўнымі камянямі і каралямі; мастацкіх сямісвечніках і свяцільніках; старых малітоўніках і кнігах пратаколаў паседжанняў абшчыны (пінкас). (У 1915 г., каб ўратаваць ад вайны, большасць гэтых прадметаў вывезлі ў Маскву.)

У першай палове XIX ст. сінагога стаяла ў густа забудаваным квартале. Яе абкружалі адна–, чатырохпавярховыя дамы. У разгортцы Яўрэйскай вуліцы дамінаваў буйны аб'ём сінагогі, узняты за аднапавярховым корпусам храмаў.



109. Выява часткі Вільнюса з Вялікай сінагогай. 1945 г.

У 1893 г. зацверджаны праект частковай перабудовы сінагогі, складзены інжынерам Леанідам Вінерам. Акрамя іншых змен намячалася з паўночна-заходняга боку прабіць тры шырокія арачныя праёмы ў ніжнюю галерэю і такім чынам павялічыць мужчынскую залу. У 1897 г. работы па перабудове сінагогі былі завершаны.

У 1896 г. па праекту інжынера Караедава паміж сінагогай і Яўрэйскай вуліцай, на месцы былых крамаў, пачалося будаўніцтва двухпавярховай эклектычнай бібліятэкі. Новы будынак засланіў фасад сінагогі да самага франтона.

У 1944 г. адступаючая нямецкая армія ўзарвала Вялікую сінагогу і будынкі каля яе. Ад узрыву найбольш пацярпелі скляпенні мужчынскай залы і страха. Масіўныя каменныя сцены і інтэр'ер захаваліся. Калі Чырвоная Армія заняла Вільню, пачаліся працяглыя работы па расчыстцы руін. Толькі ў 1957 г. рэшткі сінагогі і вакольных будынкаў былі канчаткова знесены. Цяпер на месцы рэнесансавай сінагогі стаіць тыповы дзіцячы садок.

ГІСТОРЫЯ КУЛЬТУРЫ

Н. В. Сазановіч

Катэгорыя творчасці ў рэнесансавай паэтыцы Скалігера і паэтыцы Сарбеўскага

Інтэрпрэтацыя еўрапейскай рэнесансавай паэтыкі праз канкрэтны помнік культуры, свайго роду "рэканструкцыя" суб'ектыўнай рэальнасці аўтара ў Знаку–Слове, прадоўжаная ў культурнай традыцыі заходнееўрапейскага тыпу паэтыкі барока ў Беларусі, дазваляе вызначыць семантыку сацыякультурных і эстэтычных поглядаў, а таксама спецыфічных заканамернасцей культурнага працэсу ад Рэнесанса да барока. Культурнае развіццё ўсходнееўрапейскага рэгіёна эпохі Адраджэння, у прыватнасці Беларусі, дасягнула ўзроўню, пры якім аказалася магчымай і асіміляцыя дасягненняў еўрапейскага Рэнесансу, і вытворчасць арыгінальных айчынных духоўных ідэй і канцэпцый. У гэты перыяд на ўсходнеславянскіх землях былі добра вядомы рэнесансавыя лацінскія паэтыкі ("Паэтыка" ў вершах М. Віды, паэтыкі Ю. Ц. Скалігера, Я. Понтана). Традыцыі еўрапейскай рэнесансавай паэтыкі прадоўжыў у тэарэтычных працах М. К. Сарбеўскі (1595—1640) — выдатны паэт, тэарэтык літаратуры, прапаведнік, тэолаг, выкладчык, стваральнік барочнага кансэптызму, які наследаваў погляды сваіх папярэднікаў — Я. Понтана і Ю. Скалігера. Сарбеўскі як прадстаўнік заходнееўрапейскага барокавага тыпу культуры ў Беларусі меў блізкае дачыненне да рэнесансавай трактоўкі сутнасці катэгорыі мастацкай творчасці, у чым і выявіўся рэнесансава–гуманістычны аспект яго эстэтыкі і паэтыкі.

Звернемся да кароткага агляду гісторыі катэгорыі творчасці, яе генезісу. У Старажытнай Грэцыі замест тэрмінаў "ствараць", "творчасць" ужывалі паняцце "poiein" — рабіць, выконваць, што належала галоўным чынам да паэтычнай дзейнасці, а не да прадстаўнікоў пластычных мастацтваў. Так, Арыстоцель у "Вялікай этыцы" падкрэслівае: "Мастацтва (і мастацкасць) — гэта нейкі прыналежны сапраўднаму меркаванню склад (душы), які мяркуе творчасць, а немастацкасць у процілегласць яму ёсць склад (душы), які мяркуе аб творчасці, але належыць несапраўднаму меркаванню"[1]. На думку Арыстоцеля, пластычныя мастацтвы бліжэй да рамесніцтва, чым да творчасці, таму што мастак у іх толькі матэрыяльна афармляе тую ідэю, якая ўжо ёсць у наяўнасці ў яго душы. Мастацтва было цесна звязана з вучэннем аб мімезісе, таму ад жывапісцаў і скульптараў патрабавалася не вынаходства новага, а наследаванне (імітацыя) дасканалай прыродзе, наследаванне вызначаным правілам. Выключэнне з гэтага правіла існавала ў Старажытнай Грэцыі для паэзіі, таму што паэт, які не звязаны патрабаваннямі знешняй формы, здольны стварыць новы свет. Так, Платон лічыў, што паэт (poietes — той, хто робіць) блізкі Дэміургу як будаўніку, але Дэміург будуе па прынцыпах у адпаведнасці з ідэямі, а паэт стварае творы ў стане боскага адкрыцця, не трымаючыся правіл. У эстэтыцы Старажытнага Рыма агульнай рысай паэзіі і іншых відаў мастацтва называлася ўяўленне, таму прызнавалася, што і

13. Зак. 253

прадстаўнікі пластычных мастацтваў здольныя тварыць у стане боскага азарэння, натхнення. У сярэдневякоўі тэрмін "creatio", як падкрэслівае польскі даследчык Ул. Таркевіч[2], пачаў ужывацца толькі для абазначэння дзейнасці Бога, які стварае з нічога (creatio ex nihilo), г. зн. з'явілася ідэя асобнага стварэння, ідэя Бога, які стварыў усё існае. Асноўнае адрозненне ў эпоху сярэдневякоўя было паміж рэчамі створанымі і рэчамі зробленымі[3].

Радыкальныя змяненні ў поглядах на катэгорыю творчасці адбыліся з наступленнем Рэнесанса. У гэты час упершыню ўзнікае думка аб тым, што мастак здольны ў сваім стане самастойна ствараць формы будучага мастацкага твора, а не выконваць функцыю простага выканаўцы, як лічыў Арыстоцель, у якім-небудзь матэрыяле ўжо гатовых форм. Для гэтага перыяду характэрны пошукі тэрміна для дэфініцыі катэгорыі творчасці, якая б дакладна адлюстравала творчыя магчымасці чалавека-мастака. Дзеячы еўрапейскага Рэнесанса (Л. Альбэрці, Ж. Вазары, Т. Кампанэла, Ф. Рабартэла, М. Фічына і інш.) лічылі, што мастак у адносінах да прыроды знаходзіцца не толькі ў становішчы простага наследавання (імітацыі), колькі з'яўляецца тварцом новых форм, рэалізаваных потым у матэрыяле: мастак, ствараючы новы, другі свет, прыдумвае рэчы, якія ў прыродзе не сустракаюцца[4].

"Паэтыка" французскага філолага, крытыка, паэта італьянскага паходжання Ю. Ц. Скалігера (1484—1558) знаходзіцца ў рэчышчы эстэтычных рэнесансавых ідэй, суаднесеных з катэгорыяй творчасці ў мастацкай дзейнасці чалавека. Скалігер нараўне з Л. Валай, П. Рамусам з'яўляўся стваральнікам новай лінгвістычнай парадыгмы, сутнасцю якой было выяўленне адрознення логікі мовы ад фармальнай логікі як розных сістэм[5]. У сваёй паэтыцы, якая зрабіла значны ўплыў на развіццё ўсходнеславянскай, у прыватнасці беларускай, паэтыкі, Скалігер сінтэзаваў і перапрацаваў розныя паэтыкі антычнасці — Арыстоцеля, Гарацыя, Дзіянісія Галікарнаскага, рымскіх граматыкаў. Вызначаючы арыгінальную, самастойную іерархію эстэтычных каштоўнасцей, рэнесансавы тэарэтык, прадугадваючы наперад паэтыку барока і класіцызму, значнае месца адводзіць аналізу катэгорыі творчасці ва ўзаемаадносінах з тэорыяй і вызначэннем паэзіі. Мэтай і сутнасцю паэтыкі Скалігера было разуменне таго, якім чынам паэзія стварае "іншую прыроду", больш дасканалую і сапраўдную, чым першая, ужо існуючая. Паэт, на думку Скалігера, стварае твор, які, магчыма, больш дасканалы, чым той, які існуе ў прыродзе. Паэт таксама ў працэсе складання засвойвае натуральныя законы тварэння, якімі з'яўляюцца паняцці праўдападобнасці і неабходнасці. Мастацтва вышэй прыроды, падначаленай выпадковасцям рэальнага жыцця, словы мацней існуючых рэчаў, а вынайдзенае ў выніку паэтычнага мімезісу свяцей за рэальнае быццё. Пацвярджэннем надзвычайна важнай, грунтоўнай ролі паэзіі як універсальнага віду мастацтва з'яўляецца анталогія шматлікіх рэнесансавых трактатаў на гэту тэму[6].

Вызначаючы праблему творчага аспекту паэтычнай дзейнасці, Скалігер у першай кнізе "Паэтыкі" піша: "Прамоўца... разважае аб жыцці, памылках і дабрадзейнасці. Дасле-

дуе яе якасць і задумваецца аб тым, што яна ёсць. Такім чынам аб гэтым разважаюць філосаф і паэт, выступаючы адзін і другі ад сваёй асобы альбо ўводзячы кагосьці іншага... Прамоўца кагосьці хваліць — не можа ён гэтага зрабіць без апавядання аб жыцці, сям'і, народзе... Толькі паэзія ахоплівае гэта ўсё ў ступені настолькі дасканалай, што іншыя мастацтвы... прадстаўляюць самі рэчы такімі, якімі яны становяцца як бы пры дапамозе вушэй. Паэт стварае і іншую прыроду, і нават шматлікія шляхі лёсу, і нарэшце ператварае як бы сябе самога ў другога Бога... Паэзія... прадстаўляючы рэчы існуючыя і неіснуючыя, стараецца не гаварыць аб саміх рэчах, як гэта робіць акцёр, але ствараць іх, як бы будучы Другім Богам. Адгэтуль здаецца, што было ёй дано імя прадбачаннем прыроды, а не з агульнай згоды людзей"[7].

Для Рэнесанса Бог з'явіўся вялікім мастаком, які стварыў усё існуючае, чалавек, падобны Богу, стаў актыўным і дзейным[8]. У разуменні тэксту для рэнесансавай паэтыкі характэрна азначэнне гэтага паняцця як "субстанцыяльнага", калі слова само па сабе ў ім ураўноўваецца з азначаемай субстанцыяй, прадметам; слова "Бог" і Бог сам створаны з адзінай матэрыі. У культуры Рэнесанса майстар, мастак трактуецца як інструмент вышэйшай волі альбо як суб'ект, асоба, у той жа час надаецца іншы статус і прадукту яго творчасці. Роля паэта, яго адрозненне ад прадстаўнікоў іншых мастацтваў — сапраўды творчы аспект. Мацней за ўсё гэта думка выказана Скалігерам у разуменні паэзіі і наогул мастацтва, якія фарміруюцца пад уплывам першапрычыны (prima causa) — мастака[9].

У адпаведнасці з эстэтыкай Рэнесанса Сарбеўскі адносіў скульптуру, жывапіс і паэзію да аднаго разраду "вольных мастацтваў". Паэзія, на яго думку, у адрозненне ад жывапісу і скульптуры, ад пластычных мастацтваў аднаўляе рэчаіснасць не толькі ў яе статыцы і знешніх контурах, але выяўляе ўнутраную, сімвалічную праўду. Разгортваючы грунтоўныя ідэі рэнесансавай паэтыкі, Сарбеўскі ў той жа час з'явіўся першым тэарэтыкам у еўрапейскай літаратурнай і эстэтычнай культурнай традыцыі, які характарызаваў мастака, паэта як Тварца. Ён пісаў, што паэт не толькі выдумляе, але паэт "ізноў творыць" (de novo creat), стварае па вобразу Бога (instar Dei). Універсальны прынцып рэалізуецца перш за ўсё ў паэзіі. Тэарэтыкі барока працягвалі гэту думку, надаўшы ёй барочную інтэрпрэтацыю: паэт "вынаходзіць" (inventio) свой твор з толькі яму ўласцівай унутранай логікай развіцця.

Аналіз тэкстаў трактатаў Сарбеўскага[10] дазваляе зрабіць вывад, што няма ніякай дыферэнцыяцыі паміж дзеясловамі condere і creare (тварыць), якія ўжываюцца і Скалігерам, і Сарбеўскім для дэфініцыі катэгорыі "творчасць" (Скалігер у большасці выпадкаў карыстаўся дзеясловам condere). У інтэрпрэтацыі Сарбеўскага функцыя паэта вызначаецца ва ўзаемасувязі двух значэнняў: дзеянне (faciendi) і стварэнне (fingendi)[11].

Паэзія, як падкрэслівае Сарбеўскі, набліжаецца да творчай дзейнасці Бога, а ён (Бог) ва ўсім трымаецца самога сябе; таму гэты працэс прыводзіць да стварэння сутнасці, падобнай сабе, г. зн. чалавека. Магістральнай ідэяй паэтыкі

Сарбеўскага з'яўляецца аналогія з працэсам Стварэння. Вобраз свайго героя паэт паказвае як бы ў другі раз творчай імітацыяй, выкарыстоўваючы ўжо існуючае быццё актуальна альбо пераўтвараючы яго са знаходжання патэнцыяльнага ў знаходжанне актуальнае[12].

Услед за Сарбеўскім Грасіян, Тэзаура, Пелегрыні, еўрапейскія тэарэтыкі барока, англійскія паэты-метафізікі, украінскія і рускія дзідаскалы пераносяць акцэнт у разуменні творчасці з аб'ектаў на суб'ект, вылучаючы на першы план у катэгорыі творчасці творчую інтуіцыю, і такім чынам падыходзяць да вываду аб абмежаванні ў творчым працэсе ролі розуму. Доказам гэтай канцэпцыі ў адносінах да ўсіх мастацкіх відаў з'явілася народжаная барочнай паэтыкай эстэтычная тэорыя дасціпнасці.

Вядомы тэарэтычныя выказванні Сарбеўскага на тэму дэфініцыі лірыкі, якія склалі асноўны сэнс трактата "Уласцівасці лірычныя, альбо Гарацый і Піндар"[13]. Гэта праца, як пісаў аўтар, павінна была дапоўніць рэнесансавую тэорыю Скалігера ў галіне разумення інвенцыі, дыспазіцыі і стылю.

Сувязь тэалагічных вынікаў Сарбеўскага з тэорыяй паэзіі і катэгорыяй творчасці знаходзім у 17-м раздзеле 3-й кнігі "Аб дасканалай паэзіі"[14]. Разглядаючы "дзеянні магчымыя, якія можна чакаць з боку Бога", у рамках так званых унутраных дзеянняў, Сарбеўскі вылучае пазітыўныя паводзіны Бога і дапушчальныя паводзіны, сцвярджае сваё разуменне ствральнай ролі паэта. Паэт тады будзе "ў поўным сэнсе падобны Богу" (instar Dei poeta), калі, запазычваючы тэматычныя сюжэты з крыніц магчымасцей (напрыклад, міфалогія), перадае праз створаны ім самім паэтычны свет падзею агульнай праўды, якая датычыцца праблемы ўзаемаадносін: Бог — чалавек — свет. Прыналежны паэту як творцу паэтычны свет не з'яўляецца цалкам незалежным. "У другі раз" ён існуе ў галіне магчымасцей, якія вызначаны Богам-Творцом, але Бог не творыць немагчымага (impossibilia). Роля паэта павінна абмяжоўвацца колам рэчаў магчымых (possibilia). Асноўнай агульнай праўдай, якую паэзія павінна перадаваць пры дапамозе ўсяго даступнага ёй набору сродкаў, з'яўляецца менавіта жыццё пастаўленага ў цэнтр стварэння чалавека. Паэт як бы "прымнажае" боскую справу стварэння, выклікае да жыцця сваім словам паэтычны свет, які падпарадкоўваецца тым самым законам, што і рэчаіснасць, створаная Богам (відавочная аналогія з апісаннем тварэння ў кнізе "Быццё"). Падобнасць паэта з Богам, як і ў "Паэтыцы" Скалігера, з'яўляецца доказам тэзіса аб відавочнасці сувязі паміж катэгорыяй творчасці і боскім паходжаннем самой з'явы творчага працэсу ў паэта.

Такім чынам, параўнальны аналіз некалькіх прынцыпаў паэтыкі Скалігера і Сарбеўскага, асабліва ў адносінах да катэгорыі творчасці, выяўляе адну са спецыфічных заканамернасцей развіцця айчыннай культурнай супольнасці ў руху ад рэнесансавай эстэтыкі да барочнай — заканамернасць, якая найбольш ярка праявілася ў існаванні механізма культурнай адаптацыі традыцый у "адкрытай" мадэлі тэксту культуры барока.

1 Аристотель. Соч.: В 4 т. М., 1983. Т. 4. С. 176.
2 Tatarkiewicz W. Dzieje sześciu pojęć. Warszawa, 1975.
3 Там жа. С. 300.
4 Ул. Татаркевіч творчасць як катэгорыю падзяляе на тры панящці: 1) творчасць як боская дзейнасць (T[1]); 2) творчасць як агульнае панящце, творчасць у сучасным разуменні (T[2]); 3) творчасць як яна разумелася ў XIX ст., як атрыбут, уласцівы мастацтву (T[3]).
5 La statue et l'empreinte: La poetique de Scaliger. Paris, 1986.
6 Sarnowska-Temeriusz E. Poetyka okresu renesansu: Antologia. Wrocław, 1982.
7 Julii Caesaris Scaligeri. Poetices libri septem. Lyon, 1561 (цыт. па кн.: Tatarkiewicz W. Historia estetyki. Warszawa, 1967. T. 3. S. 221).
8 Пико делла Мирандола Дж. Речь о достоинстве человека // Эстетика Ренессанса. М., 1981. Т. 1. С. 249.
9 Tatarkiewicz W. Historia estetyki. T. 3. S. 221.
10 Sarbiewski M. K. De perfecta poesii, sive Vergilius et Homerus (O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer). Wrocław, 1954; Ён жа. Praecepta poetica (Wykłady poetyki). Wrocław, 1958.
11 Sarbiewski M. K. De perfecta poesii... S. 21.
12 Там жа. С. 20.
13 Sarbiewski M. K. Characteres lyrici seu Horatius et Pindarus // Praecepta poetica (Wykłady poetyki). S. 42—317.
14 Sarbiewski M. K. De perfecta poesii... S. 460.

А. А. Варатнікова

XVI стагоддзе ў працах У. І. Пічэты

У спісе правадзейных членаў Інстытута беларускай культуры пад нумарам 35 запісаны У. І. Пічэта[1]. Яго грамадская дзейнасць (у 1921—1929 гг. — рэктар БДУ) і навуковая адзначаны як у славяназнаўстве, так і ў гістарычнай навуцы[2]. Прафесар Пічэта вядомы як гісторык права- і сацыяльна-эканамічных пытанняў. Трэба назваць яго артыкулы ў юбілейным зборніку "Чатырохсотлецце беларускаму друку"[3]: "Полацкая зямля ў пачатку XVI ст.", "Беларускае адраджэнне ў XVI ст.", "Друк на Беларусі ў XVI і XVII стст.", "SCORINIANA (1776—1926 гг.)". Тэорыя культуры была распрацавана ў артыкулах, змешчаных у зборніку "Белоруссия и Литва в XV—XVI вв."[4] (у тым ліку і апошні, не апублікаваны раней артыкул "Культура Белоруссии в XVI в."). Гэтай тэматыцы ён прысвячае і публіцыстычныя працы: "Две культуры на Белоруссии (культура XVI в. и культура социалистическая)"[5] і "Беларускае адраджэнне XVI ст. і сучаснае беларуска-нацыянальнае адраджэнне"[6]. Малавядомыя яго працы часоў ссылкі 1931—1935 гг. Чаму ёсць патрэба ў вывучэнні гэтых прац па культуры на сучасным этапе?

Асноўнай прычынай з'яўляецца актуалізацыя. У час, калі выдадзены ў рэспубліцы "Звод помнікаў гісторыі і культуры", гісторыя тэатра і беларускага мастацтва, працы па гісторыі археалагічных культур, яшчэ ёсць шмат спрэчнага ў тэарэтычных падыходах да гэтых пытанняў. Гісторыя культуры павінна абапірацца на метадалагічныя распрацоўкі ўсіх магчымых навуковых ідэй папярэднікаў. У напісанні гісторыі Беларусі ёсць такі факт: у 1961 г. выдадзена гісторыя рэспублікі, аўтары якой ведалі, але не выкарысталі двухтомную працу акадэміка У. І. Пічэты і яго калег[7]. Яна была перададзена ў аддзел ЦК

КПБ Т. Гарбунову ў 1943 г. Гэтыя тамы напісаны сапраўды як гісторыя культуры пачынаючы ад перыяду першабытнаабшчыннага ладу.

Другой важкай прычынай неабходнасці вывучэння тэорыі культуры ў працах Пічэты з'яўляецца канцэптуальнасць яго способу даследавання гісторыі. Такі падыход быў падрыхтаваны пачатковым перыядам яго жыцця і адукацыі. Спрыяла тое, што бацька вучонага Йован Пічэта, герцагавінец па паходжанню, выкладаў у Віцебскай духоўнай семінарыі, а сам Уладзімір, акрамя ведаў, атрыманых у выкладчыкаў Палтаўскай класічнай гімназіі, карыстаўся канспектамі з лекцыямі Багаслоўскага і Ключэўскага ў Маскоўскім універсітэце[8]. Не была выпадковай у кантэксце дадзенай тэмы кандыдацкая праца аб творчасці Юрыя Крыжаніча, асветніка, які імкнуўся да ідэйнага ўз'яднання Усходу і Захаду. Гістарычныя факты прыцягваюцца, каб абаснаваць прагрэсіўнае ў культуры. Здзіўляе, як аўтар шырока выкарыстоўвае польскую і нямецкую літаратуру, гістарычныя звесткі аб другіх народах. У гэтым Пічэта пайшоў далей многіх сённяшніх беларускіх даследчыкаў, якія толькі пачынаюць успрымаць гісторыю Беларусі ў кантэксце развіцця еўрапейскай культуры[9]. Таму так важна вывучэнне крыніцазнаўчага кругазору У. І. Пічэты. Магчыма, гэта дапаможа зразумець, чаму не выкарыстана яго канцэпцыя Адраджэння ў акадэмічным двухтомніку (1946, 1955—1958), чаму адвольны выбар прадстаўнікоў Адраджэння ў вузаўскіх падручніках па гісторыі Беларусі. Ці вось такі прыклад: у выніку схематызму матэрыял аб Скарыне ў 5-томнай гісторыі Беларускай ССР увайшоў у тры артыкулы розных аўтараў, страціўшы цэльнасць трактоўкі і ўспрыняцця.

Гісторыя, створаная калектывам вучоных на чале з У. Пічэтам, дае зарыс развіцця культуры на Беларусі ў XVI ст. У гэтай главе па культуры невялікі матэрыял прыведзены з адной мэтай: ілюстраваць сацыяльна-эканамічную канцэпцыю. Больш глыбока і шырэй разглядаецца культурнае развіццё ў сувязі з нацыянальна-рэлігійнай барацьбой.

Дарэчы, раней у артыкуле "Беларускае Адраджэнне ў XVI ст." (1926) у Пічэты такога аналізу не было, хаця і выкарыстаны цікавы падыход да вывучэння інтэлектуальнага руху гэтага часу. Неабходна адзначыць думку аўтара, што актыўнае грамадскае жыццё, у тым ліку інтэлектуальнае, знаходзілася пад уплывам заходнееўрапейскай культуры. Тут ён "шукаў крыніцы развіцця індывідуалістычных настрояў у беларускім грамадзянстве"[10]. Небеспадстаўна з эканамічнага боку ён паказвае, што сутнасць працэсаў у тым, што, як і заходнееўрапейскі гуманізм, мясцовыя сілы (якія аналізуе Пічэта падрабязна) змагаліся "за індывідуалізм, за вольнасць сумлення, за вызваленне навукі ад уплыву царквы". Пічэта сцвярджаў, што гуманізм утварыў новую свецкую мараль і даў магчымасць чалавечай асобе адносіцца да рэлігійных пытанняў з большай вольнасцю. Націск ён зрабіў на праўнай свядомасці "літоўска-беларускае шляхты" (дваранства). У 9-й главе працы па гісторыі пад назвай "Великое Княжество Литовское в XIV—XV вв." (што вельмі апраўдана) ёсць маленькія раздзелы, не адарваныя ад глаў, дзе разглядаюцца эканамічныя і палітычныя з'явы: "Многонациональ-

ный характер Великого Княжества Литовского", "Образование белорусской народности". І ўсюды грунтоўныя заўвагі аб мове, хаця адчуваюцца рысы часу культу асобы. Тэкст абапіраецца на аўтэнтычныя крыніцы ў галіне права, якія прафесар У. І. Пічэта добра ведаў. Вывучэнне перыяду XIV—XV стст. (у канцы якога выспявалі ўмовы для пранікнення ідэй Адраджэння) ідзе сінтэтычна ва ўзаемасувязі з гандлем, гарадскім жыццём. Маленькі раздзел па культуры ўзведзены як фармальны дзеля таго, каб адзначыць наяўнасць самой з'явы.

У літаратуры дадзены вычарпальны аналіз дзейнасці прафесара Пічэты ў гістарычнай навуцы. Ён не датычыць толькі вядомых яго прац. Значны сэнс у тым, што Пічэта — плённы практык культуры. У перадрэвалюцыйны час ён вёў асветніцкую працу ў беларускім народным універсітэце, быў выкладчыкам у звычайнай школе, рэктарам БДУ. Пічэта перадаваў студэнтам свае глыбокія назіранні па гісторыі і культуры. У справаздачы выкладчыка БГУ фігуруе на 2-м курсе педфака за 1924—1925 гг. курс "Культурное движение в Белоруссии в XVI в."[11] Ён быў прызнаным у саюзнай Акадэміі навук аўтарытэтам па гісторыі славян, кіраўніком сектара славяназнаўства Інстытута гісторыі АН СССР. Значнае месца займаюць камандзіроўкі ў навуковыя цэнтры замежжа. Пічэта ставіў перад сабой розныя мэты: у Берлінскай дзяржаўнай бібліятэцы вывучаў новую літаратуру па славяназнаўству, у Польшчы ўдзельнічаў у з'ездзе польскіх гісторыкаў[12], у Празе выступаў з дакладам у Чэшскім гістарычным таварыстве, у Славянскім інстытуце — аб беларуска-чэшскіх гандлёвых адносінах у XVI ст. Паперы сведчаць таксама, што ён рыхтаваўся да паездкі ў Францыю з мэтай навуковых заняткаў і ў Нарвегію на Сусветны гістарычны кангрэс. Такім чынам, у навуковай творчасці Пічэты заўсёды ўлічвалася блізкасць Беларусі да Еўропы, увогуле разглядалася беларуская культура як культура славянскага рэгіёна.

Успомнім яшчэ некалькі крокаў вучонага да удасканалення гістарычнага выкладання[13]. Яго рукапіс падручніка па гісторыі БССР А. А. Савіч у 1949 г. адзначыў як падрыхтаваны да выдання. Гэта была праца вучонага на этапе чалавечай і навуковай сталасці.

Пытанні па тэорыі культуры сустракаюцца ў працах гісторыка Пічэты ў 1926, 1928, 1943 гг. і ў апошняй працы (яна датуецца 40-мі гадамі). Па-першае, даследчык, які ведаў замежныя мовы, грунтоўна абапіраецца на крыніцы: ёсць спасылкі на великакняскія і прыватныя інвентары другой паловы XVI ст., фундушы, ды і гістарыяграфія ў нявыдадзеным падручніку ўяўляе сабой узор глыбокай працы з крыніцамі. Аб гэтым гаварылася вышэй. Па-другое, аўтар акцэнтуе ўвагу на сацыяльна-эканамічным баку развіцця культуры ў час Адраджэння ў XVI ст., падрабязна аналізуе становішча гаспадаркі і звязаных з гэтым інтарэсаў розных класаў. Адсюль ён робіць вывад: "Эканамічная няроўнасць стварала і культурныя супярэчлівасці". Цалкам гэта канцэпцыя паказвае намер аўтара знайсці нейкі стрыжань у падзеях культуры ў XVI ст. Але чаму асобна XVI ст.? Небеспадстаўна, але схематычна і нават дагматычна. У прыватнасці, ён робіць вывад, што

прадпрымальная гаспадарка ў гэты перыяд спрыяла волі, ініцыятыве і індывідуальнасці. Аўтар падзяляе грамадства на класы, аналізуе пэўныя класавыя інтарэсы. У яго даследаваннях прываблівае канцэптуальнасць і памянутае добрае веданне крыніц. Зараз цяжка згадзіцца з тэрміналогіяй — "камандуючы клас", "славуты полацкі буржуа Францыск Скарына". Характарыстыка эпохі (XVI ст.) даецца абстрактна, абапіраючыся на агульныя ўяўленні аб шляхецкім землеўладанні. Але менавіта Пічэта ўпершыню дае характарыстыку рэфармацыйнага руху як класавай з'явы: быў лагер прадстаўнікоў тыпу Курбскага, кружок Хадкевічаў і трэці тып прыхільнікаў палітычнай самастойнасці Вялікага Княства Літоўскага. Да таго ж у вядомай працы адчуваецца ўплыў тэорыі "гандлёвага капіталу" гісторыка Пакроўскага. Пазней, у 30—40-я гады, ён жа падрабязна крытыкуе тэорыю Пакроўскага. Зараз цяжка гаварыць аб завершанасці тэорыі культуры Пічэты. У 20-я гады ён адзначыў сэнс народнай культуры і эканамічныя патрэбы асветніцтва. Па яго меркаваннях, у канцы XVI ст. адбываецца заняпад гарадскога гуманізму і яго крызіс. У Мінскім таварыстве гісторыі і старажытнасцей ім прачытаны даклад па выніках даследаванняў па рэлігійнаму пытанню на сеймах 1596—1632 гг.[14]

Прыгадаем яшчэ артыкул 1925 г.[15], дзе Пічэта зрабіў вывад, што XVI ст. высунула дзве праблемы: літаратурнай мовы і беларускай нацыі як самастойнага нацыянальна-палітычнага арганізма. Наўрад ці выпадкова мова выступае ў яго як знешні галоўны рычаг развіцця на Беларусі ў XVI ст. Носьбіты — "культурныя працаўнікі", "гуманісты" Скарына, Будны, Цяпінскі — дзеячы са сваім тварам. У Скарыны — "жывая мова", у Буднага — стылізаваная. Але ўсе яны звяртаюць увагу на шырокія народныя гушчы з мэтай абуджэння самасвядомасці гэтага простага народа. Акрэслены і межы моўнага працэсу — пераход у сярэдзіне XVII ст. справаводства на польскую, і ў выніку мова засталася толькі ў жывой гутарцы беларускага сялянства. Пічэта даследуе ўвесь шлях беларускай мовы, але і тое, што ён казаў аб XVI—XVII стст., надае яго даследаванням самастойную важкасць.

Значныя даследаванні апошніх гадоў даюць магчымасць ацаніць погляды Пічэты на так званы залаты век беларускай культуры XVI ст. У яго ўспрыманні гэта "эпоха культурнай меншасці, якая, паразітарная ў сваёй аснове, жыве за кошт працоўнага насельніцтва, што аддае сябе дзеля задавальнення культурных запатрабаванняў ды розных прыхамацяў кіруючага класа". Класавы падыход Пічэта праводзіць і далей, ахоплівае і права, і рэфармацыю. На жаль, папулярным стаў толькі тэрмін "залаты век", што было спрошчаным трактаваннем асноўнай канцэпцыі культуры вучонага, а з часам набыло нейкі палітычны кантэкст. Цалкам намер аўтара даследаваць гэты насычаны перыяд развіцця культуры ў сувязі з развіццём новай, сацыялістычнай не супярэчыць класічнай формуле, якая прадугледжвае ўключэнне прагрэсіўнай спадчыны з усіх папярэдніх эпох.

Асобна трэба сказаць, што Пічэта абапіраўся на даследаванні С. М. Салаўёвым матэрыялу Літоўскай Русі XVI ст. Нават і навуковыя інтарэсы па даследаванню культурнай

карціны беларускага Адраджэння — гэта ўплыў "Истории России..." Але Пічэта зрабіў падрабязны аналіз яшчэ і беларускай мовы ў яе старажытнай форме. Ягоная канцэпцыя "залатога веку" датычыцца менавіта пісьменства XVI ст. і яго прадстаўніка Францішка Скарыны. Дарэчы, яго думкі наконт сувязі лінгвістычных і палітычных праблем таго часу адыгралі адмоўную ролю ў лёсе самога даследчыка, і ў выніку ён быў пераведзены з Беларусі.

1 Інстытут беларускае культуры. Мн., 1926. С 117.
2 БелСЭ. Мн., 1975. Т. 8. С. 454.
3 Чатырохсотлецьце беларускага друку (1525—1925). Мн., 1925.
4 Пичета В. И. Белоруссия и Литва XV—XVI вв. М., 1961.
5 Советское строительство. М., 1928. № 3—4. С. 131—146.
6 Савецкая Беларусь. 1925, жнівень.
7 Гэтая праца засталася ў машынапісным варыянце (гл.: История Белоруссии. 1943. Т. 1, 2. НБ РБ, фонд рукапісаў і старадрукаў. I НВ $\frac{091}{7837}$; $\frac{09}{7838}$).
8 Славяне в эпоху феодализма: К 100-летию В. И. Пичеты. М., 1978.
9 Найбольш выпрацаваны гэтыя погляды ў працах А. Я. Мальдзіса, А. П. Грыцкевіча, Ул. М. Конана, С. А. Падокшына і інш.
10 Чатырохсотлецьце беларускага друку (1525—1925). С. 132.
11 БДА, ф. 205, воп. 3, спр. 6335, л. 23.
12 Там жа, л. 4, 6.
13 Там жа, л. 32.
14 БДА, ф. 42, воп. 1, спр. 531, л. 7.
15 Савецкая Беларусь. 1925, жнівень.

В. Я. Фадзеева

Этнаграфічныя рэаліі ў беларускім іканапісе XVI—XVIII стст.

Беларускі абраз дае нам выдатныя прыклады этнаграфічна дакладных рэалій, якія тычацца самых розных бакоў рэчаіснасці. Увагу мастака прыцягваюць веліч і прыгажосць архітэктурных будынкаў, знаёмыя карціны мясцовых краявідаў, разнастайныя прадметы побытовага і абрадавага ўжытку, узорыстаарнаментаваны тэкстыль, гістарычны касцюм: сялянскі, местачковы, магнацкі. Яркія жывыя вобразы старажытнабеларускага жывапісу данеслі да нашага часу характэрны тыпаж рознаэтнічных насельнікаў сярэднявечнай Беларусі з усімі ўласцівымі ім асаблівасцямі фізічнага і эмацыянальна-псіхалагічнага стану.

Высокая ступень рэалістычнасці рэлігійнага жывапісу — рыса, якая нязменна адзначалася даследчыкамі беларускага выяўленчага мастацтва. Больш таго, яна складае яго самую характэрную асаблівасць. Наўрад ці варта абмяжоўваць этнаграфічнасць абразоў толькі вузкім планам — як прыхільнасць да адлюстравання прадметаў традыцыйнага побыту. Падобныя творы ствараліся ў адпаведнасці з патрабаваннямі і веданнем народнага густу і ў агульным пераліку жывапісных помнікаў састаўлялі асобны "фальклорны" напрамак, лішні раз даказваючы дыяпазон рэлігійнага мастацтва, прызначанага абслугоўваць самыя розныя сацыяль-

ныя слаі. Этнаграфічнасць беларускага іканапісу больш шырокага сэнсу. Яна падразумявае абагачэнне іканаграфічных схем відарысамі прадметнага свету, "апрананне" выяў адчувальнымі матэрыяльнымі абалонкамі, насычанасць сюжэтнай канвы штодзённымі жыццёвымі падзеямі і формамі.

Прываблівасць да этнаграфічнасці, да асаблівасцей матэрыяльнай і духоўнай культуры розных слаёў грамадства паслужыла для беларускага сярэднявечнага жывапісу тым струменем, які ў першую чаргу не без поспеху размываў сабой традыцыйную, строга абумоўленую сістэму правіл і ўлажэнняў рэлігійнага мастацтва. У беларускім іканапісе ўжыванне этнаграфічных элементаў афармляецца выразнай тэндэнцыяй прыкладна з другой паловы XVI ст. Агульны ж змест дадзенай з'явы можна вызначыць як паступовы, але няўмольны пераход ад рэлігійнага да свецкага мастацтва, ад сімвалічнай значнасці іканапісных выяў да ілюзіяністычнай рэальнасці сюжэтнай карціны, выяўленчыя сродкі якой вызначыліся зусім іншымі задачамі і функцыямі.

Сярод пералічаных рэалій прыкметнае месца займалі відарысы тканін самага рознага толку — ад адзення святых да сімвалічных выяў накшталт велума. Гэта была тая перыферыя абраза, якая дазваляла без страты для іканаграфічнай цэласнасці ўводзіць новую выяўленчасць. Параўноўваючы шэраг старажытнабеларускіх ікон, можна прасачыць, як з цягам часу выпрацоўваецца і становіцца пераважаючым стыль ілюзіяністычнай перадачы тэкстыльных матэрыялаў. Трэба заўважыць, што сярэднявечны кананічны жывапіс, кіруючыся "подлинниками" — настаўленнямі, падыходзіў да відарысаў адзення канкрэтнага персанажа строга рэгламентавана. Асаблівасці ўбрання, крой, колеравая афарбоўка, дэкаратыўна-арнаментальнае аздабленне, матэрыял і іншыя прадуманыя дэталі складалі прыкметы, якія не характарызавалі індывідуальнасць святога, а вызначалі прыналежнасць яго да пэўнага разраду (пакутнікаў, праайцоў, свяцiцелей і г. д.). Так, неад'емнай рысай адзення Богамаці быў мафорый, забяспечаны да таго пэўнымі адзнакамі. Цёмны, чырванавата-карычневых, вішнёва-тэракотавых адценняў, заўсёды прыглушаны па тону, без усялякіх прыкмет матэрыяльнай адчувальнасці — важкасці, фактурнасці, мафорый на старажытных абразах XII—XV стст. пакрывае галаву, плечы Марыі без наўмыснай дэкаратыўнасці. Натуральныя складкі тканіны, што павінны мякка драпіравацца вакол твару, утвараюць дробныя, часам асіметрычныя выгібы.

Інакш падыходзіць да сваёй задачы іканапісец XVI—XVIII стст. Мафорый для яго ў большай ступені канкрэтны галаўны ўбор, які не ахутвае наглуха фігуру, а накідваецца свабодна на галаву так, каб пакінуць адкрытым чапец, паказаць адваротны кантрастны бок покрыва. Апошняя дэталь асабліва прыцягвае мастакоў, паколькі дае магчымасць дэкаратыўнага ўзбагачэння іконы. Яркім прыкладам асаблівай увагі да падложкі мафорыя служыць абраз "Маці Божая Адзігітрыя" (XVI ст.) з Варварынскай царквы г. Пінска[1]. Аранжава-ружовы адваротны бок карычнева-ліловага покрыва дадаткова распрацаваны падоўжна-паралельнымі лініямі прабелаў, тоесных залатому асісту. Звонкасць колеру міжволі прыцягвае позірк гледача. І

110. Нараджэнне Маці Божай. Канец XVI ст. ДММБ

ўсё ж такі прыдуманая сімвалічнасць яшчэ пераважае ў гэтай дэталі. Невыпадковыя вогненнасць тканіны, яе жывапісная пабудова. Тонкія блікі і водсветы чырвонага на твары Марыі ўскосна нагадваюць аб напружанасці яе эмацыянальна-псіхалагічных перажыванняў, сведчаць аб ахвярнасці і высокіх энергіях яе сэрца.

Неўзабаве кантрастная колеравая падкладка мафорыя становіцца для

беларускіх майстроў звыклым стылістычным прыёмам. Нагадаем абраз "Параскева" (сярэдзіна — другая палова XVI ст., паходзіць са Слуцкага р–на Мінскай вобл., НММ РБ[2]), дзе святая апранута ў ярка–пунсовае з зялёнай падкладкай покрыва; абраз "Маці Божая Адзігітрыя" Баркалабаўская (1659 г., НММ РБ), які выдатна перадае аксамітную фактуру вішнёвага мафорыя і яго серабрыста–ліловы шаўковы адварот[3]. Заканамерным развіццём гэтага працэсу з'явілася ілюзорная перадача ўбору ў выглядзе двухслойнага покрыва. Так, прататыпам вонкавай паверхні мафорыя на абразе "Маці Божая Адзігітрыя Неўвядальны Цвет"(першая палова XVII ст., паходзіць з Мсціслаўскага р–на Магілёўскай вобл., НММ) паслужыла рэальная парчовая тканіна з характэрным рэнесансавым узорам у выглядзе свабодна раскіданых па чырвонаму фону золататканых профільных гваздзікоў і цюльпанаў. Падкладка ўбору — натуралістычна намаляваны блакітны шоўк[4].

У адпаведнасці з іканапіснымі правіламі мафорый Богамаці аздабляўся ўзорыстаю, звычайна залотнаю каймой. Галоўная ж яго адзнака — аднолькавыя зоркі–разеткі, размешчаныя над ілбом, па абодвух плячах. Варта пільнай увагі ўстойлівая форма матыву, якая звязвае адначасова ромб і крыж. Менавіта кантамінацыі гэтых фігур трымаецца візантыйская, старажытнабеларуская ікона, нягледзячы на шматлікія варыянты зоркі. На пазнейшых абразах яна прымае форму вычварна працвіўшага ромба.

Узвышаная семантыка дадзеных матываў[5] дае падставу для больш глыбокага разумення вобраза Богамаці як дарыльшчыцы і захавацельніцы жыцця ва ўсіх яго магчымых праявах. Знешнія контуры разеткі, яе ўстойлівае імкненне да ромба і крыжападобнай фігуры ці не ёсць адначасова напамінак аб вялікім прынцыпе жаночага творчага пачатку, што пранізвае сферы зямнога і нябеснага, аб'ядноўваючы існуючае ў адзіны нераздзельны свет быцця.

Да вышэй сказанага трэба дадаць, што традыцыйная беларуская намітка — жаночы галаўны ўбор ручніковага тыпу — у святочным, абрадавым варыянце, як правіла, мела арнаментаванае ачэлле ("чало"). А ў зоне Заходняга Палесся адзін з канцоў наміткі — плата, што звісаў на плячо, упрыгожваўся геаметрычнай, падобнай на іканапісныя, разеткай. Не выключана, што характар арнаментацыі мафорыя і старажытнабеларускай наміткі мае адзіную семантычную аснову і ўвогуле падказаны водгукам архаічнага індаеўрапейскага звычаю, калісьці вядомага многім этнасам.

Раскоша багатых узорыстых тканін, затканых ці расшываных шоўкам, золатам і серабром, па заслугах ацэньвалася жывапісцамі і таму ахвотна ўводзілася імі ў канву іканапіснага сюжэта як дэкаратыўна–колеравыя плямы. Рэалістычнасць арнаментальнага малюнка не выклікае сумненняў. На абразе "Успенне" (1650 г., НММ)[6] маларыцкага майстра тканінай з буйным вычварна–кветкавым малюнкам драпіравана ложа Богамаці. Залотны арнамент выкананы не спосабам ткацтва, а тэхнікай шыцця з дадатковым подсцілам, аб чым сведчыць рэльефнасць і ўзбуйненасць малюнка, характэрная косая штрыхоўка стужкападобнай лініі ўзору. Паказальна і тое, што малюнак тканіны блізкі арнаменту разнога фона абраза. Узо-

рыстае покрыва бачым і на абразе "Нараджэнне Маці Божай" (1649 г., НММ) "богамаза" Пятра Яўсеевіча з Галынца[7]. Яркасць пунсовай тканіны на ложку ўпэўнена вызначыла кампазіцыйны цэнтр жывапіснага твора, а раскіданыя па ўсёй паверхні коўдры срэбна-мільгацеючыя кветкі на тонкіх сцяблінках цалкам адпавядалі ўрачыстасці моманту і адначасова лірычнай задуменнасці персанажаў евангельскай сцэны. Што датычыць этнаграфічнасці, то знешні выгляд покрыва асацыятыўна нагадвае рэальныя "колдры атласу чырвонага, з злотоглавом обложаных"[8].

Не менш уважліва выпісаны на тым жа абразе тканіны традыцыйнага напрамку. Сапраўды, ромба-геаметрычны арнамент у выглядзе ўзорыста-тканай, а хутчэй за ўсё расшытай прошвы быццам бы сышоў з прадметаў нашага часу. Пацверджаннем таму з'яўляюцца шматлікія ўзоры беларускай народнай арнаментыкі, што кіравалася старажытнай асновай аж да другой паловы XIX ст. На бытаванне тых жа прадметаў у папярэднія стагоддзі ўказваюць і архіўныя матэрыялы. Упамінанні аб "пошвах на перины и подушки", аб "лиштвах, едвабем і белею, вышиваных до постели"[9], не раз сустракаюцца ў дакументах XVI—XVII стст. Беражлівыя адносіны да арнаменту, ці то пышна раслiннага з багатай прапрацоўкай каларыстычных суадносін, ці то строга манахромнага, лінейна-геаметрычнага, дакладнае перанясенне ўзорычча на іканапісную плоскасць вызначыліся самой рэнесансавай эпохай, якая надавала асаблівую павагу да рэчавага, зрокавага і ў тым ліку захаплялася разнастайнасцю і прыгажосцю па-мастацку аздобленых тканін.

Што да народнага касцюма, то і тут старажытнабеларускае мастацтва можа паслужыць надзейнай і праверанай крыніцай. Адным з самых цікавых твораў гэтага накірунку з'яўляецца абраз "Нараджэнне Маці Божай"[10] (1648—1650 гг., паходзіць з Маларыцкага р-на Брэсцкай вобл., НММ). Дадзены помнік з поўным правам можна аднесці да класічнага ўзору рэлігійнага мастацтва, названага даследчыкамі беларускім рэнесансам. Яно гарманічна спалучала праграмнасць, нязменнасць іканаграфічнай схемы з жывой, непасрэднай зацікаўленасцю да рэчаіснасці, да самога чалавека, яго пачуццяў і знешняга аблічча. Успрымлівасць інавацыйнага, адаптаванне яго да канона, як і заўсёды, у дадзены перыяд падмацоўваліся дакладным веданнем жыццёвых рэалій, у тым ліку такіх, як традыцыйны касцюм. Белая кашуля з адкладным каўняром, прызбораны на таліі фартух, гарсэт тыпу шнуроўкі, доўгая спадніца дазваляюць ідэнтыфікаваць касцюм як беларускі. Падоўжныя, ледзь прыкметныя палосы каляровага андарака, характэрныя менавіта для "даматканаў" Брэстчыны, абмяжоўваюць строй палескім рэгіёнам.

Аднак каштоўнасць абраза не толькі ў дакладнай інфармацыі аб народным касцюме, аб часавых рамках фарміравання яго агульных і рэгіянальных адрозненняў. Несумненна, што персанаж у традыцыйным строі мае ўсе падставы разглядаць яго як семантычна істотную выяву. Аб значнасці яе ў дадзенай іканаграфічнай рэдакцыі ўказваюць: поўны рост фігуры, амаль франтальнае палажэнне, адасабленне ад

астатніх персанажаў. Фіксацыя ўвагі гледача дасягаецца таксама дубліраваннем фігуры, што дае ілюзію дзеяння на працягу пэўнага часу. Можна меркаваць, што жаночая постаць, апранутая ў святочнае ўбранне, павінна была асацыятыўна звязвацца з вобразам беларускай жанчыны. Увядзенне яе ў сюжэт несла, верагодна, ідэю аб сімвалічным прычашчэнні беларускага народа да найважнейшай евангельскай падзеі — нараджэння на свет Багародзіцы. Сціплая жанравая дэталь абраза рабіла рэлігійны сюжэт зразумелым і блізкім шырокім дэмакратычным слаям.

Магчыма, тоесная думка прымусіла ў свой час майстра выдатнай іконы "Пакланенне пастухоў" (XVII ст., паходзіць з Магілёўскай вобл., МСБК) апрануць аднаго з персанажаў у даўгаполае тэракотава-карычневае адзенне накшталт беларускай катанкі, падперазаць шырокім, глухім па тону зеленаватым поясам. А каб не засталося сумненняў у сялянскім паходжанні строю, "малер" дапаўняе касцюм пастуха тыповым атрыбутам касцюма беларуса сярэдняга і пажылога ўзросту — скураной сумкай-шабетай, у якой калісьці насілі люльку, крэсіва, тытунь і іншыя дробязі.

Скураныя сумкі-кашалькі былі, відаць, характэрнай дэталлю і беларускага жаночага касцюма, аб чым з уважлівай стараннасцю паведаміў сваім пэндзлем памянуты вышэй Пётр Яўсеевіч з Галынца. Авальная, звужаная ўверсе жоўта-карычневая зграбная сумачка, прымацаваная пятлёй да чырвонага пояса служанкі, выразна адцяняецца густым сіне-фіялетавым колерам верхняй вопраткі[11].

Адна з самых прыцягальных старонак этнаграфічных рэалій беларускага абраза — адлюстраванне ў ім прадметаў, звязаных з традыцыйнай радзіннай абраднасцю. Сярод іх — выява характэрных для беларускага побыту драўляных пасудзін для купання. Сустракаюцца відарысы балеі[12] — невысокага бандарнага вырабу авальнай формы з вушкамі. Можна пабачыць на абразах і доўбаную глыбокую карытападобную ёмістасць[13] накшталт начовак, варыянтамі якой да нядаўняга часу паўсюдна карысталіся вяскоўцы для мыцця бялізны і іншых патрэб. Адзначым таксама наяўнасць на старажытнабеларускіх абразах пэўна пададзеных калысак. Напрыклад, у выглядзе невысокага ложка на ножках, падбітых унізе папарна дугападобнымі брускамі. Па звестках этнографаў, падобная форма пашырылася ў народным побыце з канца XIX ст. Бытаванне яе ў матэрыяльнай культуры беларусаў зафіксаваў майстар са Століншчыны на абразе, створаным каля 1700 г.[14] А яшчэ раней падобную калыску намаляваў маларыцкі жывапісец у сярэдзіне XVII ст.[15]

Іканаграфія беларускіх абразоў, прысвечаных сюжэту "Нараджэнне Маці Божай", не абыходзілася без выявы чырвонага вузкага паяска, спецыяльна прызначанага для спавівання дзіцяці. Народная традыцыя разглядала пояс як прадмет з надзвычай высокім семіятычным статусам. Ён лічыўся адным з найважнейшых абярэгаў чалавека, суправаджаючы яго нязменна ва ўсіх жыццёвых праявах ад нараджэння да смерці. Спавіванне нованароджанага сімвалізавала сабой факт уваходжання дзіцяці ў соцыум. Чырвоны колер абяцаў новаму

члену роду найлепшыя пажаданні лёсу і долі, шчасця і здароўя. Добразычлівая, заклінальная, апатрапейная сімволіка пояса, надзвычай устойлівая ў беларусаў, знайшла адлюстраванне і ў рэлігійным жывапісе, сюжэты якога былі блізкія традыцыйнай абрадавай культуры.

Так, з дапамогай этнаграфічных рэалій паступова перайначваўся план змястоўнасці іканапісных твораў. У сваю чаргу гэта немінуча пацягнула за сабой і іншую сістэму выяўленчых сродкаў. Да іх ліку можна аднесці, у прыватнасці, складаныя суадносіны паміж адваротнай і прамой перспектывай і паступовы зварот да апошняй, увядзенне святлоценявой мадэліроўкі, з'яўленне пра́сторавай глыбіні, імкненне да натуральных прапорцый, узбагачэнне колеравай гамы. Новы стыль нараджаецца, замацоўваецца першапачаткова ў рамках традыцыйнага рэлігійнага канона, не парушаючы на пэўным этапе яго фундаментальных асноў. Прасачыўшы за трансфармацыяй канона, за яго павярхоўнымі і глыбіннымі змяненнямі, можна ўбачыць і контуры самабытных мастацкіх прынцыпаў беларускай іконы, яе нацыянальных асаблівасцей, а таксама мясцовых, рэгіянальных плыняў.

1 Жывапіс Беларусі XII—XVII стст. [Альбом] / Склад. Н. Ф. Высоцкая, Т. А. Карповіч. Мн., 1980. Мал. 21.
2 Там жа. Мал. 26.
3 Іканапіс Беларусі XV—XVIII стагоддзяў [Альбом] / Склад. Н. Ф. Высоцкая. Мн., 1992. Мал. 36.
4 Там жа. Мал. 13.
5 Крыж — знак жыцця, смерці, агню, энергій; ромб — сімвал урадлівасці, плоднасці, знак руху, эвалюцыйнага паступу, накіраванасці да будучыні, вышэйшых сфер быцця.
6 Іканапіс Беларусі XV—XVIII стагоддзяў. Мал. 26, 27.
7 Там жа. Мал. 17, 19.
8 АВАК. Вильна, 1870. Т. 3. С. 286.
9 Там жа. 1875. Т. 8. С. 485.
10 Іканапіс Беларусі XV—XVIII стагоддзяў. Мал. 29, 31.
11 Там жа. Мал. 17.
12 Там жа.
13 Жывапіс Беларусі XII—XVII стст. Мал. 99.
14 Іканапіс Беларусі XV—XVIII стагоддзяў. Мал. 63.
15 Там жа. Мал. 29, 30.

Л. П. Касцюкавец

Кантавая лірыка на тэксты "Песні песняў"

Кантавая культура адлюстравала самую разнастайную тэматыку. Бадай, няма ніводнай больш ці менш значнай тэмы, якая б не лягла ў яе аснову. Крыніцы сюжэтаў таксама разнастайныя. Адной з іх з'яўляецца "Біблія" (Стары і Новы Запаветы). Тут выразна пераўтвараюцца тэксты з "Псалтыра цара Давіда", а таксама ўся евангельская тэматыка. Аднак асаблівую ўвагу трэба звярнуць на тэксты "Песні песняў", якія склалі аснову некаторых свецкіх любоўна-эратычных кантаў.

"Песня песняў" здаўна вядома на тэрыторыі Беларусі. У 1518 г. (19 студзеня) яна была выдадзена ў Празе Францыскам Скарынам і называлася "Книга премудрого царя Соломона рекомая Песнь песням".

У сярэднявеччы было вядома агульнапрынятае алегарычнае тлумачэнне

яе зместу як каханне Госпада і яго народа, або каханне Хрыста і яго царквы. Такой самай версіі прытрымліваўся і Ф. Скарына.

Аднак даследаванне сірыйскіх вясельных песень, зробленае замежнымі і ўсходнімі вучонымі, паказала, што тэксты "Песні песняў" з'яўляюцца любоўнымі вясельнымі харавымі і сольнымі песнямі, якія перайшлі ў старажытнаіудзейскі вясельны абрад. На думку вучоных, кніга была вядома ўжо ў III ст. да нашай эры, яшчэ ў II ст. нашай эры песні з яе выконваліся як бытавыя і застольныя[1].

Зварот да сюжэтаў і тэкстаў "Песні песняў" быў абумоўлены, з аднаго боку, самой эпохай лірыкі, зацікаўленасцю да асобы чалавека, яго ўнутранага духоўнага свету, інтымнага пачуцця і перажывання. З другога боку, тэксты "Песні песняў" з іх незвычайнай паэтычнасцю, сімволікай, шчырасцю і яркай эмацыянальнай афарбоўкай зацікавілі складальнікаў кантавай культуры[2].

Пазнаёмімся больш падрабязна з любоўна–эратычнымі кантамі, якія складзены на тэксты "Песні песняў". Аўтарам–складальнікам іх паэтычных і музычных узораў, на думку прафесара А. В. Пазднеева, з'яўляецца беларус Епіфаній Славінецкі. Мітрапаліт Яўген (Балхавіцінаў) характарызуе яго як "мужа многоученого, мудрейшего знатока грамматики, риторики, философии и теологии". Гэта вучоны–энцыклапедыст, які быў яшчэ і добрым лекарам.

У аснове зместу канта "Се еси добра, ближняя моя" ляжыць тэкст з чацвёртага раздзела "Песні песняў". Супаставім пачатковыя радкі старазапаветнага тэксту і любоўна–эратычнага канта:

"Песня песняў":

О, ты прекрасна возлюбленная
моя, ты прекрасна!
Глаза твои голубиные
под кудрями твоими;
Волосы твои — как стадо коз,
сходящих с горы Галаадской;
Зубы твои — как стадо выстриженных
овец, выходящих из купальни...

"Се еси добра":

Се еси добра, ближняя моя,
Се еси добра, мне любимая,
Очи бо твои голубиныя,
разве замолчанныя.
Власы же твои, як козя стадо,
яже открыша от Галаада,
И зубы твои, яко овчая
постриженная чреда...

Параўнанне тэкстаў паказвае, што кант "Се еси добра" захоўвае асноўную сюжэтную канву. Паэтычны тэкст канта аформлены сумежнай рыфмоўкай у чатырохрадковую страфу, пашыраную да сямірадкоўя: А $А_1$ Б В; сямірадковая меластрафа аб аб вг Д

А Б А Б $А_1$ $Б_1$ В аб'яднана ў форму вышэйшага парадку А А Б В, якая ў сваім пачатковым выглядзе ўласціва ўсходнеславянскім народным песням, а таксама беларускім вясельным. Структура сілабічнага верша канта 5+5 і 5+5+7 бярэ пачатак ад народнапесеннай творчасці ўсходніх славян, 5+5 уласціва каляндарна–абрадавым, у прыватнасці калядным, веснавым і траецкім песням, 5+5+7 становіцца яркім паказальнікам беларускіх і ўкраінскіх (а таксама польскіх і літоўскіх) любоўных лірычных; лірычных вясельных песень. У аснове музычнага развіцця канта ляжаць як народнапесенныя прынцыпы (дакладная і вар'іраваная меладычная

паўторнасць), так і спецыфічныя кантавыя (секвентны метад развіцця).

Паралельная пераменнасць (соль мінор — Сі бемоль мажор), зараджэнне квартава-квінтавых суадносін танальнасцей (соль мінор — рэ мінор), а таксама лад соль мінор, затым рэ мінор гарманічны ўказваюць на мяжу XVII—XVIII стст. Апора на квінтавасць, пераменная рытміка, зараджэнне рытмічнай харэічнай стопнасці (гл. рытміку кадэнцыйнага радка) — яскравыя паказальнікі эпохі лірыкі, а таксама лірычных песень. Падкрэслены ў рытмаінтанацыях жаночы канчатак становіцца характэрнай рысай беларускага нацыянальнага стылю. Кадэнцыйная сяміpадковая страфа выдзяляецца лічыльна-часавымі вымярэннямі (𝅗𝅥 ♩) і атрымлівае дванаццаць рытмічных адзінак, г. зн. у два разы больш, чым папярэднія вершаваныя радкі. Для фактуры канта характэрна крышталізацыя тоніка-дамінантавых акордаў на канцах радкоў і перавага натуральна-ладавай гармоніі ў іх сярэдзіне — $SIII_7$ (без 3) t (без 5); VII $III^3 6$ (без 5) VI S^1 (без 3) і г. д.

Неабходна адзначыць лінеарную прыроду абодвух верхніх галасоў, што сцвярджаецца самой гармоніяй канта: ужыванне трохгучнасцей без квінт, септакордаў без тэрцый, а таксама наяўнасць танічных унісонаў на канцах шэрагу музычна-паэтычных радкоў.

Хочацца звярнуць увагу на падкрэслены жанравы пачатак — прыкмету вясельных песень, увогуле беларускага стылю. Затрыманні ў сярэднім голасе (2, 4, 6, 7-ы радкі) таксама надаюць канту яркую лірычную індывідуалізацыю.

Кант "Се брат мой сниде" ("Да снидет брат мой") прыводзіцца намі ў абодвух музычна-паэтычных варыянтах. У аснове іх ляжыць тэкст з пятага раздзела "Песні песняў", які трактуецца даволі свабодна. Прыводзім дзве пачатковыя страфы:

"Песня песняў":

Пришел я в сад мой,
сестра моя, невеста;
набрал мирры моей
с ароматами моими,
поел сотов моих с
медом моим, напился
вина с молоком моим.

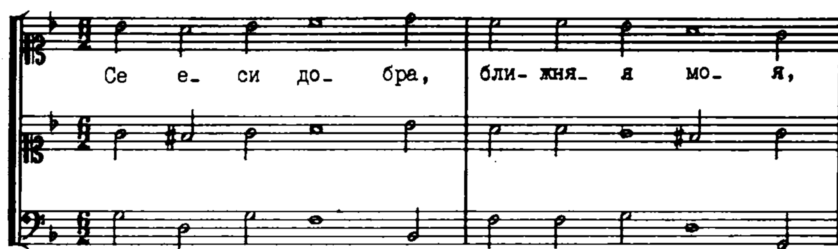
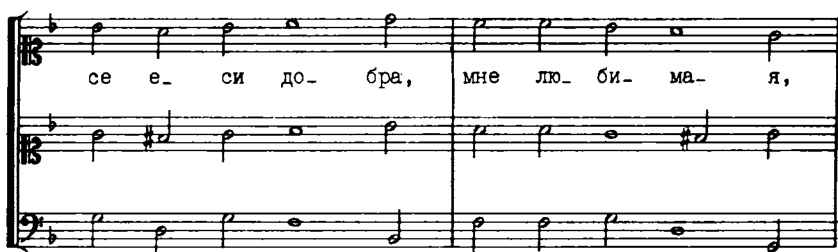
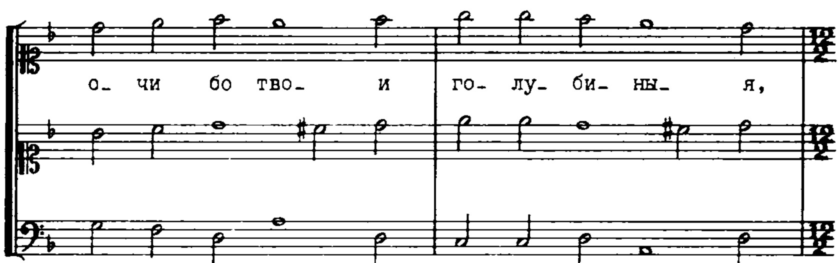
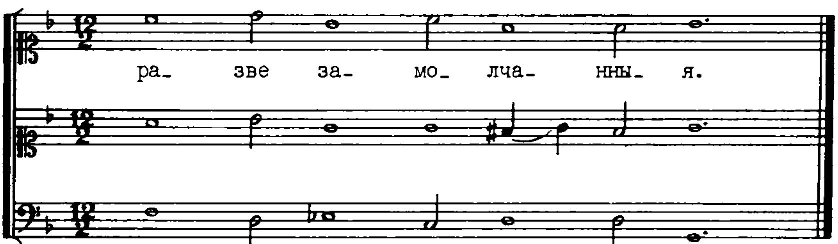
"Се брат мой сниде":

Се брат мой сниде
во ограду мою,
в место аромат ограда
своего, пасти в оградех
и во кринех его.
Аз брату и брат мой
мне пасый в кринех,
сладкий образом,
сладчайший во устех,
собирает крины красныя во тернех.

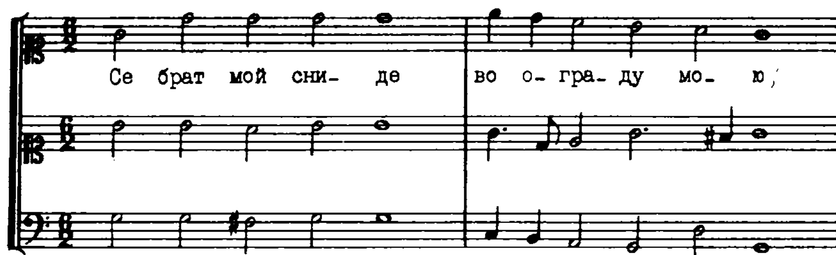
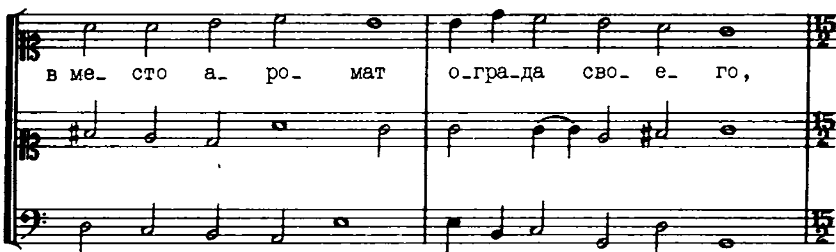
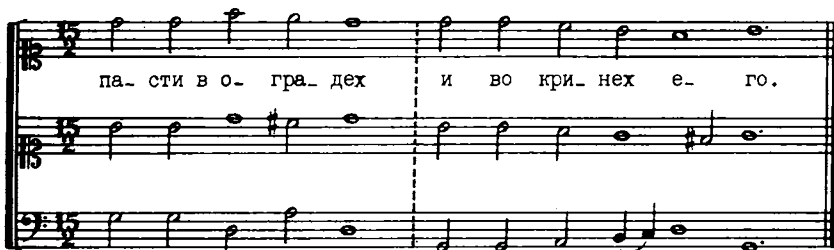
"Да снидет брат мой":

Да снидет брат мой
ныне внутр ограда,
да яст от верха кедроваго
плода. Внидох се
в мой огрод, сестро,
добрая моя невесто.
Уймя смирну и со ароматами,
благовония преисполненными.
Ядох хлеб мой с медом
моим, пих вино со млеком моим.

Параўнанне тэкстаў першакрыніцы і абодвух варыянтаў канта ўказвае на тое, што тэксты кантавых варыянтаў з'яўляюцца двума самастойнымі перакладамі. Спынімся падрабязна на кожным з іх.

У канцы "Се брат мой сниде" паэтычная страфа будуецца па прынцыпу

111. Кант "Се еси добра"

трохрадковай песеннай А Б В з па-
аб вг де
шырэннем яе да шасцірадковай.

Структура верша тыпова кантавая ("кніжная", "вучоная") — 11 (5+6). Рытміка заснавана на спалучэнні



112. Кант "Се брат мой сниде"

народнапесеннай рытмаінтанацыі і кантавых рытмаформул: першая ўласціва мазурцы, яна ўключае ў сябе рытмаінтанацыі шэсця і ямбічную — ; другая — мадыфікаваная кантавая шасцідольная рытмаформула Паваны; мелодыка канта пабудавана па прынцыпу тэматычнага вар'іравання. Шасцірадковая меластрафа $АБВБ_1ГБ_2$ са страфой вышэйшага парадку А $А_2$ $А_1$ змяшчае ў сабе экспазіцыйны радок А, развіццё В і Г, а таксама прыпеўныя вар'іраваныя радкі Б, $Б_1$ (сярэдзінныя кадэнцыйныя папеўкі) і $Б_2$ (заключная). Мелодыя канта святочная, трыумфальная, танцавальная. Вобразным і эмацыянальным кантрастам, які падкрэслівае гімнічнасць асноўнай мелодыкі, з'яўляецца лірычная папеўка, якая пабудавана ў гарманічным рэ міноры ("пасти в оградех").

Другі варыянт канта — "Да снидет брат мой" — адзін з ранніх

узораў любоўна–эратычнай лірыкі на тэксты "Песні песняў". Пра гэта сведчаць не толькі стылістыка канта, але і яго знешнія прыкметы. У першую чаргу — яго рытмічны запіс: усе рытмічныя долі больш працяглыя: брэвісы, цэлыя і палавінныя працягласці. Паэтычная страфа — катрэн А Б В Г з сумежнай рыф-
аб вг
моўкай А А Б Б. Рытміка эмфатычная, яна падкрэслівае асноўныя лагічныя акцэнты слоў: брат[3], ныне, ве́рха, ке́дроваго, се́стро, до́брая і г. д. Структура верша змешаная: кантавая 11 (5+6) і бесцэзурная васьмiскладовая, якая ідзе ад народных песень таго ж перыяду (XVII ст.). Шасцірадковя кантавая меластрафа АБ АБ ВГ арганізуецца ў страфу вышэйшага парадку А А Б, якая спачатку ўтварылася як простая форма ва ўсходнеславянскай народнапесеннай творчасці. Мелодыя канта святочна–трыумфальная. У ладавых суадносінах паказальна тое, што адбываецца ўтварэнне квартава–квінтавай пераменнасці (До — Соль). У гармоніі падкрэсліваецца плагальнасць, у развіцці — натуральна–ладавая гармонія з секундава–тэрцавымі суадносінамі. Тыповая крышталізацыя Д—Т на канцах радкоў. Ужыванне септакордаў без тэрцый, трохгучнасцей без квінт, наяўнасць паралельных квінт і трохгучнасцей сведчаць: а) аб адносным раўнапраўі меладычных гарызанталей пры іх арганічным адзінстве і падпарадкаванні вертыкальнай архітэктоніцы; б) аб нацыянальнай самабытнасці кантавага шматгалосся. Незвычайна адбываецца заканчэнне мелодыі на квінтавым гуку тонікі Соль мажора.

Кант "Да лобжет мя от уст своих лобзания" падаецца намі ў двух блізкіх музычна–паэтычных варыянтах (першы ўзяты з рукапіснага зборніка ДГМ, Шчук., 554, другі — ДГМ, Шчук., 61). У аснове канта ляжыць тэкст першага раздзела "Песні песняў". Супаставім яго з пачатковымі страфамі абодвух варыянтаў:

"Песня песняў":

Да лобзает он меня
лобзанием уст своих!
Ибо ласки твои лучше вина.
От благовония мастей
имя твое — как разлитое миро;
Поэтому девицы любят тебя.

Влеки меня,
мы побежим за тобою; — царь
ввел меня в чертоги свои, —
будем восхищаться и радоваться тобою,
превозносить ласки твои больше
нежели вино; достойно любят тебя!

ДГМ, Шчук., 554:

Да лобжет мя от уст своих лобзания,
яко, паче вина, от сосец ссания,
Паче всех аромат в мире твое имя,
излиянно бо есть миро твое имя.

Сего ради девы возлюбиша
и отроковицы к тебе привлекоша.
Вслед тебе во воню благо мира течем,
в царскую ложницу тебе соведем.

ДГМ, Шчук., 61:

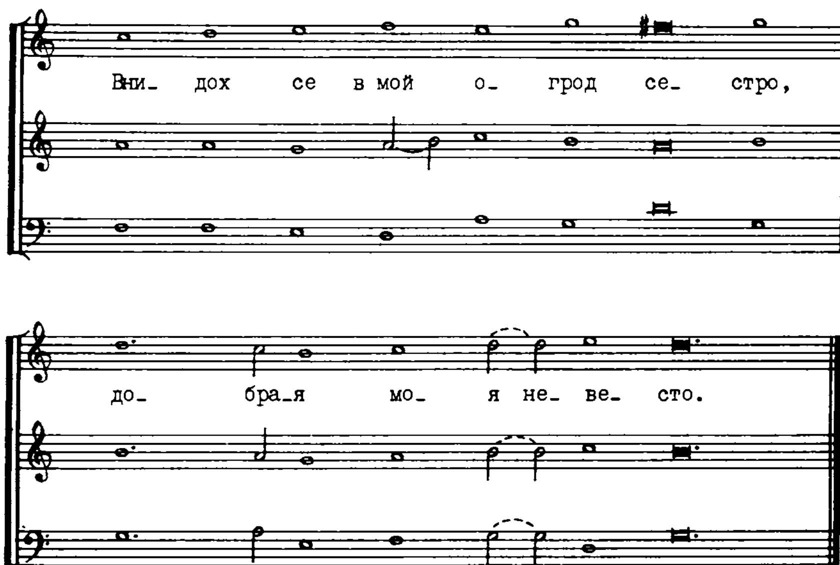
Да лобжет мя
от уст моих лобзания,
яко, паче вина,
от сосц ти ссания.
Паче всех аромат в мире
твое имя, излиянно бо ест миро
твое имя. Сего ради

тебе девы возлюбиша
и отроковицы к тебе
привлекоша.
Влед тебе во воню
блага мира течем,
в царскую ложницу
тебе соведем.

Да сни_ дет брат мой

ны_ не внутр_ э гра_ да,

да яст от ве_ рха

ке_ дро_ ва_ го пло_ да.

113. Кант "Да сниде брат мой"

Супастаўленне зместу паказала на тое, што абодва варыянты паэтычнага тэксту канта амаль ідэнтычныя. Нязначныя разыходжанні датычацца толькі іх першых строф. Другія строфы ўяўляюць сабой вольны пераклад сюжэта "Песні песняў".

Паэтычны тэкст варыянта Шчук., 61 аформлены ў чатырохрадковую страфу–катрэн А Б В Г з сумежнай рыфмоўкай. Меластрафа А А Б A_1 ўтвараецца за кошт узбуйнення меладычных радкоў у сувязі з перакрыццём цэзур тэксту ў наступных строфах. Верш бесцэзурны, дванаццацiскладовы, а ў апошнім, кадэнцыйным (чацвёртым), радку — шаснаццаціскладовы. У рытміцы падкрэслены танцавальныя дактылічныя і анапестычныя рытмаінтанацыі. Рытмаформулы (асноўны від) і (мадыфікаваныя) указваюць на жанр вясельнай карагоднай песні. Кантавая рытмаформула заснавана на мелодыцы танцаў–шэсцяў, якія атрымалі шырокае распаўсюджанне на тэрыторыі Беларусі: – chorea polonica[4]. Акрамя пералічаных, ужываецца таксама тыповая кантавая шасцідольная . (рытмаформула паваны). Мелодыка канта светлая, танцавальная, песенная. У гармоніі падкрэслена плагальнасць. Ад народнапесеннага ўсходнеславянскага шматгалосся ідуць унісоны на канцах радкоў, паралельныя квінты і трохгучнасці. Своеасабліва гучыць міксалідыйскі Фа мажор у апошнім радку. Ладавай асновай усяго канта з'яўляецца чатырохзычны гукарад–лад. На канцах радкоў крышталізуецца функцыянальная гармонія, пераважаюць Д—Т–суадносіны акордаў.

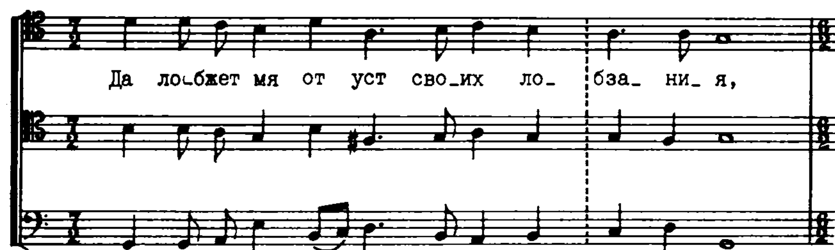
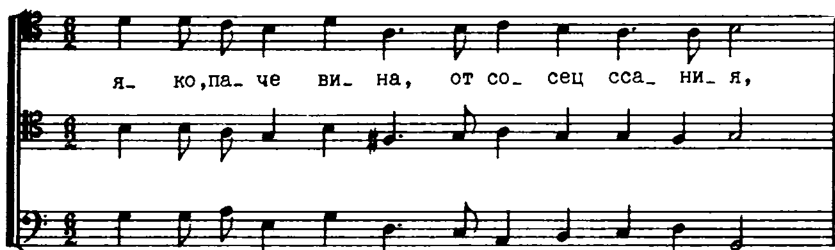
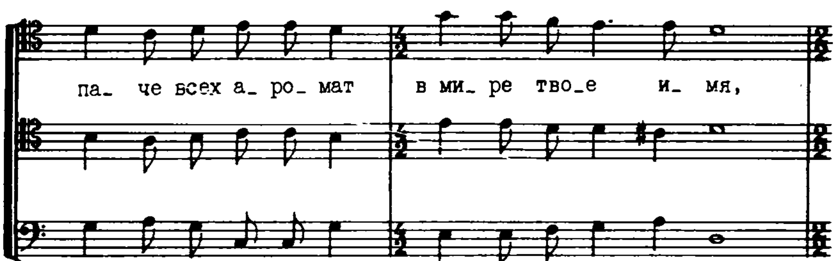
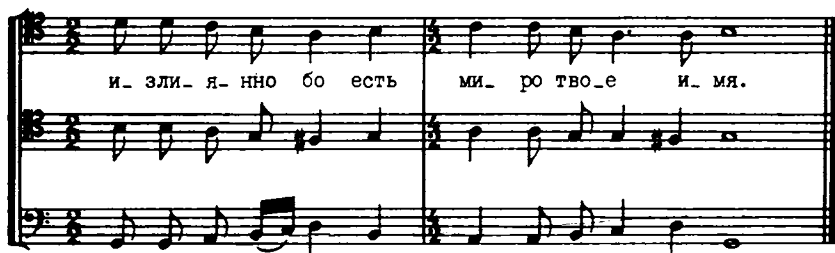
Да ло_бжет мя от уст мо_ их ло_ бза_ ни_ я,

Я_ ко,па_ че ви_ на, от сосц ти сса_ ни_ я.

Па_ че всех а_ ро_мат в ми_ ре тво_е и_ мя,

и_ зли_ я_ нно бо ест ми_ ро тво_е и_ мя.

114. Кант "Да лобжет мя" (Шчук., 61)



115. Кант "Да лобжет мя" (Шчук., 554)

У мелодыцы варыянта ДГМ, Шчук., 554 назіраюцца нязначныя змены. Строфіка і ўвесь музычна-паэтычны матэрыял пабудаваны па прынцыпу: падсумаванне (два буйныя першыя радкі) — драбленне

(чатыры наступныя). У двух першых (буйных радках) цэзура верша перакрыта. Меластрафа А $А_1$ В В Г $б_2$;
аб $аб_1$
зменена таксама лічыльна–часавае вымярэнне ў першым радку (тут 14 ♩) за кошт павелічэння заключнай рытмічнай долі. Усе астатнія музычна–стылёвыя асаблівасці абодвух варыянтаў канта амаль ідэнтычныя, калі не лічыць некаторыя разыходжанні ў іх гарманізацыі.

Яшчэ адзін кант на сюжэт з "Песні песняў" знойдзены намі ў рукапісных зборніках ДГМ, Шчук., 61; Шчук., 554. Гэта "Аз есмь цвет полны".

У яго аснове ляжыць тэкст з другога раздзела "Песні песняў". Супаставім пачатковыя строфы ўсіх трох літаратурных варыянтаў.

"Песня песняў":

Я нарцисс Саронский,
лилия долин!
Что лилия между тернами,
то возлюбленная моя между девицами.
Что яблоня между лесными деревьями,
то возлюбленный мой между юношами.
В тени ее люблю я сидеть,
и плоды ее сладки
для гортани моей.
Он ввел меня в дом пира,
и знамя его надо мною —
любовь...

Щук., 61:

Аз есмь цвет полны
и крин же удолны,
красоты многи
вес преисполненный. (2)
Искрення моя,
яко крин в терне
посреде дщерей,
яко же яблон
посреде садов
и лесных древес...

Щук., 554:

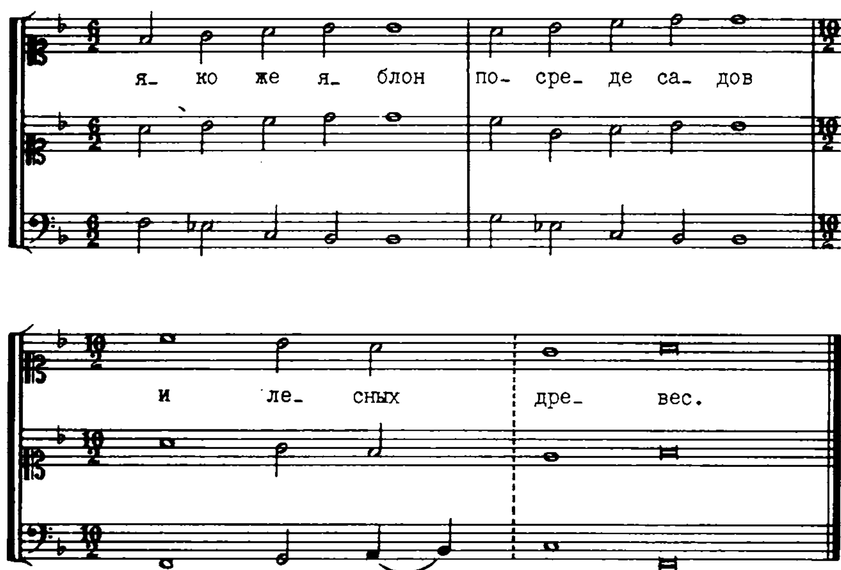
Аз есмь цвет полны
и крин же удолны,
красоты многи
весь преисполны. (2)
Искренняя моя,
яко крин в терни
посреде дщери,
яко же яблон
посреде садов
и лесных древей.
Так же брат мой
посреде всех сынов
под сень его
восхотех и седох. (2)
Плод его сладок
в гортани моем,
в дом мя введите
и в душу мою
вы любовь свою
мне учините...

Супастаўленне тэкстаў паказвае, што ў абодвух варыянтах канта даецца вольная трактоўка першакрыніцы. Тэкст варыянтаў канта амаль ідэнтычны, калі не лічыць граматычных і дыялектных адрозненняў. Гэты кант мае самую разгорнутую шматрадковую страфу (ДГМ, Шчук., 61) А Б В Г, якая аб'яднана
АБ ВГГ ДЕЖ ЗІК
у страфу–катрэн вышэйшага парадку з тэрнарнымі радкамі Б, В і Г. Структура верша — 11 (5+6); 5+6+6; 6+5+5; 5+5+5 уласціва кантам, каляндарным і лірычным працяглым песням. Усе паўстрофы сілабічных вершаў ураўнаважаны шасцімерным лічыльна–часавым вымярэннем (адзінка вымярэння ♩), за выключэннем павелічэння дзесяцімернага кадэнцыйнага радка. Рытміка вар'іраваная, заснавана на дзвюх асноўных рытмаформулах і іх мадыфікацыях. У ёй пераважаюць дактылічныя, анапестычныя і ямбічныя рытмаінтанацыі, якія ў сукупнасці ўказваюць на жанравую прыроду канта. Меластрафа таксама адзінаццацірадковая: А Б $А_1Б_4Б_1$ $ВВ_1Б_2$ $ВВ_1Б_3$. У аснове мелодыі ляжаць тры мела-

Аз есмь цвет по_ лны и крин же у_ до_ лны,

кра_ со_ты мно_ ги вес пре_и_ спо_ лне_ нный,

вес пре_и_ спо_ лне_ нный. И_скре_нняя_я мо_ я,

я_ ко крин в те_рне по_ сре_ де дще_ рей,

116. Кант "Аз есмь цвет полны" (Шчук., 61)

дычныя папеўкі, якія прадстаўлены ў вар'іраваным (А і Б) і секвентным развіцці. Папеўка А — экспазіцыйная — святочна-гімнічная. Б і яе варыянты выконваюць функцыю прыпеву, які носіць гімнічна-славільны характар, В і В1 — секвентнае развіццё — заклікальна-гімнічныя. Фактура канта песенная, значную ролю адыгрывае лінеарнасць галасоў. Бас у радзе меладычных радкоў распеты. У дзевятым і дзесятым тактах у двух верхніх галасах выкарыстаны падвоены (нявытрыманы) кантрапункт. У гармоніі сцвярджаюцца Т—Д-суадносіны. Сродкамі гарманічнай і ладавай індывідуалізацыі канта з'яўляюцца затрыманні да Д у сярэднім голасе на канцах 2, 4, 5 і 8-га радкоў, а таксама Фа мажор міксалідыйскі (9-ты і 10-ты радкі).

Перавага плагальнасці, тэрцавых і секундавых суадносін акордаў становіцца яркім паказальнікам усходнеславянскага нацыянальнага стылю.

Варыянт канта Шчук., 554 больш распеты, у ім меладызаваныя ўсе тры галасы. Зменена структура верша ў другім тэрнарным радку вышэйшага парадку — 5+5+5.

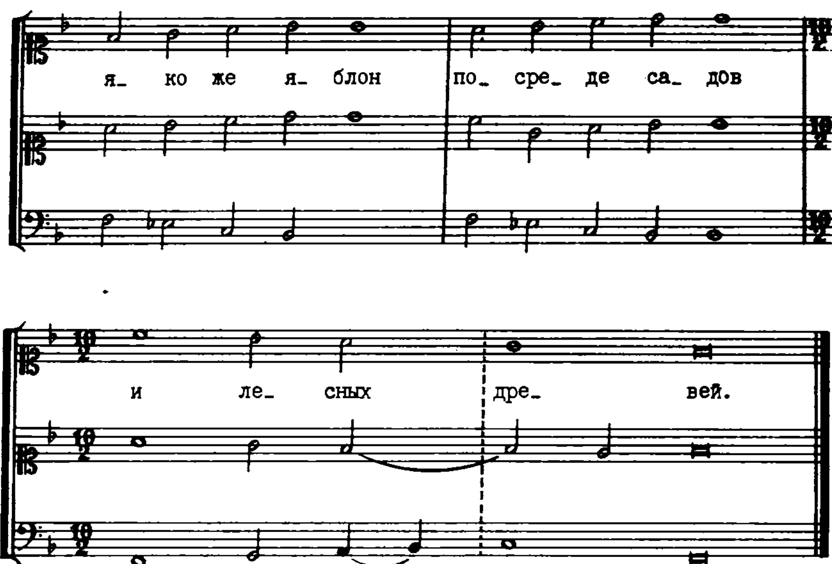
Ладавай асновай абодвух меладычных варыянтаў канта з'яўляецца пяцізычны абіходны гукарад-лад, які надае ўсяму музычнаму матэрыялу яркую індывідуалізацыю і ладавую своеасаблівасць.

Аналіз любоўна-эратычных кантаў на сюжэты і тэксты "Песні песняў" выявіў іх самабытныя жанравыя асаблівасці, характэрныя музычна-паэтычныя стылёвыя прыкметы, а таксама цесную сувязь з беларускай і шырэй — усходнеславянскай народнапесеннай і інструментальнай творчасцю. Па свайму зместу і музычнаму ўвасабленню гэта яскравыя

Аз есмь цвет по_ лны и крин же у_ до_ лны,

кра_со_ты мно_ ги весь пре_ и_ спо_ лны,

весь пре_ и_ спо_ лны. И_ скре_ння_ я мо_ я,

я_ ко крин в те_рни По_ сре_ ди дще_ ри,

117. Кант "Аз есмь цвет полны" (Шчук., 554)

ўзоры свецкай рэнесансавай лірыкі, якая ўслаўляе самае высокае пачуццё — каханне, якое здольна пераадолець усе перашкоды.

1 Шифман И. М. Ветхий Завет и его мир. М., 1987. С. 181—184.

2 Нагадваем, што да сюжэтаў "Песні песняў" у свой час звяртаўся А. С. Пушкін, А. І. Купрын (аповесць "Суламіф"), Шолам-Алейхем (аповесць "Песня песняў").

3 На слова "брат" таксама даецца ўнутрыскладовы меладычны распеў у двух верхніх галасах.

4 Гэта рытмаформула ўласціва таксама беларускім калядным і іншым каляндарна-абрадавым песням.

І. Дз. Назіна

Гуслі на Беларусі (тэрмін і рэаліі)

У сучаснай мастацкай культуры трывала ўсталявалася думка аб тым, што гуслі — адзін з самых старадаўніх і папулярных музычных інструментаў усходнеславянскіх народаў, добра вядомы ім з часоў Старажытнай Русі. Аднак такі аўтарытэтны вучоны, як К. В. Квітка, выказаў думку, што сам факт існавання гусляў у беларусаў пакуль што не даказаны[1]. І сапраўды, склалася парадаксальная сітуацыя: тэрмін "гуслі" як назва народнага музычнага інструмента і сёння бытуе толькі на

118. Цар Давід іграе ў гуслі. Фрагмент гравюры на тытульным лісце 2-й кнігі "Царствы". Прага. 1518

абмежаванай частцы тэрыторыі Беларусі — на землях смаленска-полацкіх крывічоў, але які іменна і якога тыпу інструмент ён вызначаў, усё ж недастаткова ясна.

Аб старажытным паходжанні слова "гуслі" сведчыць існаванне роднасных слоў у санскрыце: "Гудеть, гудж (гуджати) — гудеть, гул, гусли, гу — звучать"[2]. Ф. Міклошыч і М. Фасмер знаходзяць аналагічныя роднасныя формы амаль ва ўсіх славянскіх мовах: "гусли, мн.; ст.-сл. гусль; болг. гъ́сла; серб.-хорв. гу̏сле̑; словен. gósle; чеш. housle; словац. husle; польск. gęśle; в.-луж. huslě; н.-луж. gusle". Па меркаванню М. Фасмера, праславянскай формай з'яўляецца gǫdsli ў множным ліку, звязанае са значэннем "гудеть"[3].

У свой час А. С. Фамінцыным быў зроблены агляд арэала тэрміна (тэрмінаў) у роднасных славянскіх культурах, а ён ахоплівае ўсе паўднёва- і ўсходнеславянскія народы, у выніку чаго даследчык прыйшоў да вельмі цікавай высновы, што "пад іменем гусляў у розных месцах славянскіх земляў разумеюць музычныя прылады зусім рознага тыпу і характару. Так, сербахарваты гуслямі... называюць першабытны аднаструнны смыкавы інструмент, гукамі якога суправаджаюць свае гераічныя (юнацкія) песні мясцовыя народныя спевакі. У славенаў і заходніх славян гуслямі ... называецца скрыпка або скрыпкападобны смыкавы інструмент. Фрыульскія славіны пад словам goslie (гуслі)

разумеюць часам скрыпку, часам род мандаліны, а суседнія з імі рэзіяне нядаўна яшчэ іменем ósliе называлі цытрападобны інструмент. Нарэшце, ва ўсходніх славян, г. зн. рускіх, пад словам "гуслі" разумеюць інструмент, які меў выгляд гарызантальнай арфы. Між тым, як растлумачыць тоеснасць назваў для музычных прылад, такіх разнавідных?"[4] Адказ на гэтае пытанне Фамінцын бачыць у этымалогіі слова, якая знаходзіцца ў цеснай сувязі з тыпалагічнымі асаблівасцямі струннай групы музычных інструментаў. Звярнуўшы ўвагу на галоўную агульную адзнаку такіх інструментаў, а іменна — наяўнасць струн, ён высунуў гіпотэзу аб тым, што слова "гуслі", "якое выкарыстоўваецца сёння амаль выключна, а ў далёкім мінулым пераважна ў множным ліку, у гэтай форме адлюстроўвае сукупнасць чагосьці, зразумела — сукупнасць струн"[5]. Адначасова Фамінцын не адмаўляе магчымасці анаматапеістычнага паходжання слова "гуслі", збліжаючы яго са стараславянскім "густи" — "гудеть".

Некалькі адрозніваецца этымалагічная версія Ф. І. Буслаева, які суадносіў тэрміны "гусла", "гуду" не толькі з музыкай, але і з абрадам: "... з паняццем песні спалучаецца і паняцце аб музыцы... славянская "гусла" ад дзеяслова "гуду" першапачаткова значыць "песнь", потым чараванне, а нарэшце, і язычніцкая ахвяра і ахвярапрынашэнне, язычніцкі абрад..."[6] Гэты лінгвістычны аналіз падводзіць нас да высноў этнагенетычнага характару, а матэрыял, прыведзены ніжэй, умацоўвае ўпэўненасць у магчымасці такіх высноў.

Іншага пункту погляду прытрымліваўся М. Ф. Фіндэйзен. Адштурхнуўшыся ад значэння кораня "гу", ён адзначыў, што "ў даўняй духоўнай літаратуры слова "гуслі" магло азначаць не вядомы тып, а музычны інструмент наогул"[7]. Гэта думка вучонага выклікае ў нас асаблівую цікавасць, таму што экспедыцыйныя матэрыялы 70—80-х гадоў з усходняга рэгіёна Беларусі пацвярджаюць абагульняючы сэнс тэрміна "гуслі", які выкарыстоўваецца для наймення як струнных, так і духавых музычных інструментаў. Адзначаны факт знайшоў сваё адлюстраванне ў народных песнях. Так, у вясельнай, запісанай у другой палове XIX ст. у Манастыршчыцкім прыходзе Мсціслаўскага павета, гаворыцца:

Звіўшы вянок, пайшла ў танок;
У том танку мой мілы іграіць
У гуслі залатэя,
Яго струны шаўковыя,
Яго смычок валасяны,
Як ударыць да й зайграіць,
На мне вянок зіяіць,
Ва мне сэрца іграіць.[8]

Не выклікае сумнення, што гуслі, якія маюць шаўковыя струны і валасяны смычок, — гэта скрыпка. У каментарыі да наступнай вясельнай песні з Віцебскага павета П. В. Шэйн пісаў, што гуслямі тут называюць скрыпку:

Ні радывайся, мамухна,
Ні вязём тваёй дачкі ўзад,
Ай толькі вязём гусількі,
Ай харошыя песенькі.[9]

Аб атаясамліванні назваў "гуслі" і "скрыпка" сведчаць і матэрыялы "Краёвага слоўніка Усходняй Магілёўшчыны" І. К. Бялькевіча: "**Гусьлі**. Гуслі, струнны музычны інструмент. *Ён іграў у гусьлі. Скымарохі на гусьлях іграюць.* Шарэйкі Касцюк.; **Скымарох**. Музыка, скрыпач. *Скымарох іграў, пыка бас пырваўсь.* Хурманава Мсцісл.; **Бас**. Чацвёртая струна ў скрыпцы, самая таўстая.

Бас пырваўсь, і іграць не на чым. Пухнава Раснян."[10]

У той жа час на Магілёўшчыне, Смаленшчыне і Пскоўшчыне гуслямі называюць парныя дудкі — духавы музычны інструмент флейтавага тыпу. Яшчэ ў канцы 1930 — пачатку 1940-х гадоў К. В. Квітка, спасылаючыся на розныя крыніцы, адзначаў, што ў многіх раёнах Смаленшчыны гуслямі называюць старажытны музычны інструмент — парную флейту[11]. Паведамленне аб тым, што "ду́ды — гэта гуслі, дудкі", знаходзім і ў "Смоленском областном словаре" У. М. Дабравольскага[12]. Па даных Квіткі, у г. Тарапец, ранейшым павятовым цэнтры Пскоўскай губерні, пад назвай "гуслі" бытавалі пастухоўскія дудкі з адтулінамі для пальцаў, а часам і цытры[13]. Аналагічныя звесткі сабраны таксама і аўтарам дадзенага артыкула на Магілёўшчыне, дзе гуслямі называлі парныя дудкі, часткова на Віцебшчыне, дзе тэрмін "гуслі" выкарыстоўваўся для абазначэння губнога гармоніка, і на Міншчыне (Барысаўскі р-н), дзе пад такой назвай бытавала адзіночная падоўжная дудка[14].

Тое, што прыведзеныя даныя не выпадковыя, а адлюстроўваюць з'яву традыцыйную, характэрную для ўсходніх і некаторых паўночных раёнаў Беларусі і сумежных раёнаў Смаленшчыны і Пскоўшчыны, сведчаць і народныя песні. У адной з іх, напрыклад, упамінаюцца двайчастыя гуслі:

А я пайду, маладзенька,
У зілёную рошчу,
А я выкалю, маладзенька,
Кляновую дошку,
А я здзелаю, маладзенька,
Двайчастыя гуслі.
Каму ў гуслі іграці,
Каму танцуваці?
Іванушкі ў гуслі йграць,
А Мар'і плясаць.[15]

У. М. Дабравольскі, які запісаў гэтую песню на Смаленшчыне, паведаміў, што "двойчастыи гусли — гусли в два ряда"[16], г. зн. парныя.

Адзначаемая сёння традыцыя выкарыстання тэрміна "гуслі" як абагульняючага, зборнага мае ва ўсходніх славян шматвяковую гісторыю, прачытаць якую дапамагаюць творы старажытнарускай, а пазней і старабеларускай літаратуры XVI—XVIII стст. Пры гэтым калі ў адных крыніцах праяўляецца тэндэнцыя да захавання старажытнарускай традыцыі — у іх тэрмін "гуслі" служыць для абазначэння розных струнных музычных інструментаў, то ў другіх — для дыферэнцыяцыі назваў і адпаведна саміх музычных інструментаў. Да прыкладу, у "Синониме славенороскай" Л. Зізанія чытаем: "Гусль — арфа; гудец —арфиста; гусль — гарфа, бряцало; гусль — цитра, бряцало; гудец — цитриста; гусли — скрипки"[17]. Як бачым, слова "гуслі" ў адзіночным ліку выкарыстоўваецца для абазначэння струнных шчыпковых інструментаў — арфы і цытры, а ў множным — скрыпкі; слова ж "гудец" было назвай для ўсіх выканаўцаў на струнных музычных інструментах — арфе, цытры і скрыпках. Ідэнтычную трактоўку слоў "гусль", "гуслі" дае ў сваім "Лексиконе" Памва Бярында: "Гусль — гарфа, цитра; гусли — скрипица; гудец — арфиста, цитариста..."[18] Аднак слова "гудение" расшыфроўваецца як "писканье, гуденье, пищанье", што адносілася да выканаўцаў як на струнных, так і на духавых музычных інструментах.

Такія ж звесткі даюць нам і іншыя слоўнікі XVI—XVII стст.: "Азбуковник и сказание о неудобь понимаемых речах"[19] и "Алфавит иностранных речей"[20].

У старабеларускай царкоўнай літаратуры XVI ст. слова "гуслі" асабліва часта ўжываецца разам са словам "псалтыр". Параўнаўчае апісанне інструментаў, вядомых пад гэтымі назвамі, дадзена ў "Прадмове да Псалтыра" Ф. Скарыны: "А зовѣтся Псалтырь гудба (г. зн. музычны інструмент. — *І. Н.*), едина подобна к гуслям... Яко сам царь и пророк поет, глаголя: "Хвалите господа во Псалтыри и в гуслях!" И сего дня поставил ест царь Давид четырех вѣликих ереов, — их же избрал от всех людей — Азафа и Емана, и Ефана, и Идифума, абы гудли (г. зн. ігралі. — *І. Н.*) на Псалтыри пред киотом завета господня и псалмы абы припевали во вся часы, яко пишеть о том в первых книгах Паралипоменона.

Ест же той роздел Псалтыри от гуслей. Гуслѣ имеють много струн, Псалтырь же только имать десеть струн, яко пишеть о том: "Хвалите господа во Псалтыри десятострунѣй!"[21] На некаторых гравюрах Бібліі Ф. Скарыны змешчаны выявы цара Давіда, які трымае гуслі (арфападобны інструмент) у руках (тытульны ліст 65 другой кнігі "Царствы", 1518 г.; л. 1 і 16 "Псалтыра", 1517 г.). Першая з пералічаных гравюр мае подпіс: "Царь Давыдъ играеть въ гусле неся кивот Гасподень". Будучы неад'емным атрыбутам легендарнага цара Давіда, выканаўцы псалмоў і музыканта, інструмент гэты атрымаў назву "Давідавы гуслі": "на Давыдовы^{x} гȣслехъ пѣснь зайграймо голосно"[22]; "приступившы теды на^{s}ми^{л}шые нынѣ на давыдовы^{x} гусля^{x} пѣсню за^{s}гра^{s}мо голосно"[23].

Тэрмін "гуслі" захоўваў уласцівую яму шматзначнасць і ў XVIII ст., што бачна з "Лексикона, сиречь словесника словенского" і "Польского общего словаря и библейного, с польской, латинскою и российскою новоисправленными библиями смечиванным" К. Кандратовіча.

Такім чынам, бясспрэчна, што тэрмін "гуслі" функцыяніраваў на Беларусі на працягу многіх стагоддзяў, абазначаючы пры гэтым самыя розныя музычныя інструменты — духавыя і струнныя. Аднак ёсць усе падставы меркаваць, што першапачаткова дадзены тэрмін мог з'явіцца ўжо ў сярэдзіне першага тысячагоддзя нашай эры на тэрыторыі рассялення крывічоў, у якіх маркіраваў вельмі старажытныя духавыя музычныя інструменты[24]. Пазней, у X—XI стст., тэрмін "гуслі", як і іншыя яго формы, запазычаныя хутчэй за ўсё ў розных паўднёва- і заходнеславянскіх народаў, замацаваўся на Беларусі са службова-царкоўнай літаратурай і трывала ўвайшоў у старажытнарускія і старабеларускія пісьмовыя помнікі як збіральная назва разнастайных струнных інструментаў. Цікава што ў гэтым азначэнні яна зноў-такі "асела" пераважна на былых землях полацка- смаленскіх крывічоў.

1 Квитка К. В. Гусли и цимбалы (рукапіс захоўваецца ў Дзяржаўным Цэнтральным музеі музычнай культуры імя Глінкі ў Маскве. Ф. 275, № 235, л. 5).

2 Хомяков А. С. Сравнение русских слов с санскритскими: Материалы для сравнительного словаря и грамматики. СПб., 1856. Т. 2, ч. 14. С. 393.

3 Миклошич Ф. Краткий словарь шести славянских языков. М., 1885. С. 48; Фасмер М. Этимологический словарь русского народа. М., 1964. Т. 1. С. 347.

4 Фамицын А. С. Гусли, русский народный музыкальный инструмент: Исторический очерк. СПб., 1890. С. 2.

5 Там жа.

15. Зак. 253

6 Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности. Т. 1: Русская народная поэзия. СПб., 1861. С. 6.

7 Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории русской музыки. М., 1928. Т. 1. С. 68, 217.

8 Дембовецкий А. С. Опыт описания Могилевской губернии. Могилев-на-Днепре, 1882. Т. 1. С. 527.

9 Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка населения Северо-Западного края. СПб., 1890. Т. 1. ч. 2. С. 38. У зносцы дадзена тлумачэнне: "гусількі — скрыпкі".

10 Бялькевіч І. К. Краёвы слоўнік Усходняй Магілёўшчыны. Мн., 1970. С. 143, 410, 82.

11 Квитка К. В. Парная флейта // Избр. тр.: В 2 т. М., 1973. Т. 2. С. 232.

12 Добровольский В. Н. Смоленский областной словарь. Смоленск, 1914. С. 191.

13 Квитка К. В. Гусли и цимбалы, л. 6 об., 3.

14 Назина И. Д. Парные дудки // Белорусские народные музыкальные инструменты. Мн., 1979. С. 82—90.

15 Добровольский В. Н. Смоленский этнографический сборник. СПб., 1894. ч. 2. С. 254.

16 Там жа. С. 160.

17 Зизаний Лаврентий. Лексис. Синоніма славенороссная. КиЇв, 1964. С. 98, 106, 156, 168.

18 Беринда Памва. Лексикон славенороссний. Кутейно, 1653.

19 Гл.: Сахаров И. Сказания русского народа. СПб., 1849. Т. 2, кн. 5.

20 Гл.: Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975. С. 253.

21 Скарына Ф. Прадмовы і пасляслоўі. Мн., 1969. С. 11.

22 Кіновіон. Евье, 1618, л. 48 об.

23 Сборник святых (2-я пол. XVII в.). ГІМ, Сінад., № 752, л. 589 б.

24 Фрагмент касцяной дудачкі, знойдзенай археолагам М. Чарняўскім у 1972 г. каля в. Асавец Бешанковіцкага р-на Віцебскай вобл. і датаванай ім канцом IV — пач. III тысячагоддзя да н. э., з'яўляецца самым старажытным музычным інструментам, які быў выяўлены на тэрыторыі Беларусі (гл.: Чарняўскі М. М. Справаздача аб археалагічных даследаваннях у 1972 г. // Архіў сектара археалогіі Інстытута гісторыі АН Беларусі. С. 410).

АРХЕАЛОГІЯ

А. А. Трусаў, А. К. Краўцэвіч

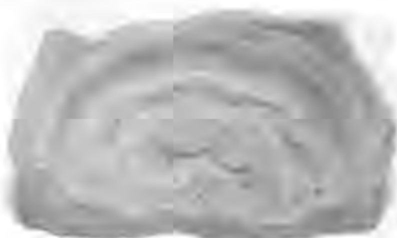
Гродзенская кафля эпохі Адраджэння (другая палова XVI — пачатак XVII ст.)

У XVI ст. Гродна было буйным паселішчам з насельніцтвам каля 10 тысяч чалавек. У горадзе, які другім пасля Брэста атрымаў магдэбургскае права (1391), імкліва развіваліся розныя рамёствы, у тым ліку і кафлярства. Першая пісьмовая ўзгадка аб гродзенскіх кафляных печах змешчана ў "Пісцовай' кнізе Гродзенскай эканоміі" пад 1560 г. У Старым замку іх налічвалася каля трох дзесяткаў. Большасць была складзена з зялёнай кафлі, але меліся і "печы кафлі белай", а адна — "віленскай работы" (магчыма, яе зрабілі віленскія кафляры). Часам складальнікі вопісу звярталі ўвагу на дэталі. Напрыклад, упамінаецца печ з зялёнай кафлі на чатырох слупках з арэхавага дрэва, белая круглая печ і печка з устаўленым у яе катлом[1].

119. Гаршковая кафля канца XV — пачатку XVI ст. з прамавугольным вусцем. Стары замак

Больш дакладна аб познасярэднявечнай кафлі могуць расказаць археалагічныя раскопкі, якія праводзіліся на тэрыторыі Старога замка (М. А. Ткачоў і А. А. Трусаў у 1986—1987 гг.) і на пасадах (І. М. Чарняўскі ў 1980—1981 гг. і А. К. Краўцэвіч у 1983, 1987 гг.).

У часы Адраджэння на Беларусі адначасова ўжывалася і гаршковая, і карабковая кафля. Самыя старажытныя знаходкі кафлі з Гродна датуюцца канцом XV—XVI ст. Гэта гаршковая кафля з круглым або прамавугольным вусцем (іл. 119). Дыяметр донца 9—9,5 см, таўшчыня сценак 0,5—0,8 см. У Беларускім Панямонні вядомы больш раннія варыянты, якія датуюцца XIV ст. (Ліда, Навагрудак), але ў Гродне такая кафля пакуль не знойдзена. У манаграфіі М. М. Вароніна "Древнее Гродно" апублікаваны фотаздымак фрагментаў гаршковай кафлі з прамавугольным вусцем, адкрытых на Старым замку ў яме пад Верхняй царквой[2]. Даследчык адзначыў добрую якасць вырабаў. Вялікая колькасць гаршковай кафлі другой паловы XVI — пачатку XVII ст. (313 фрагментаў) выяўлена на тэрыторыі Старога замка ў 1987 г. Яна падзяляецца на кафлю з квадратным (частка іх моцна перапаленa) і круглым вусцем. Вышыня кафлі з квадратным вусцем вагаецца ад 10,5 да 11,5 см, дыяметр донца 7,5—8,5 см, памеры вусця 12 см. Уся гаршковая кафля часоў Рэнесанса не толькі меншая па памерах за гатычную, але адрозніваецца і якасцю цеста. Яна зроблена з добра



120. Донца гаршковай кафлі з аздабленнем. Стары замак

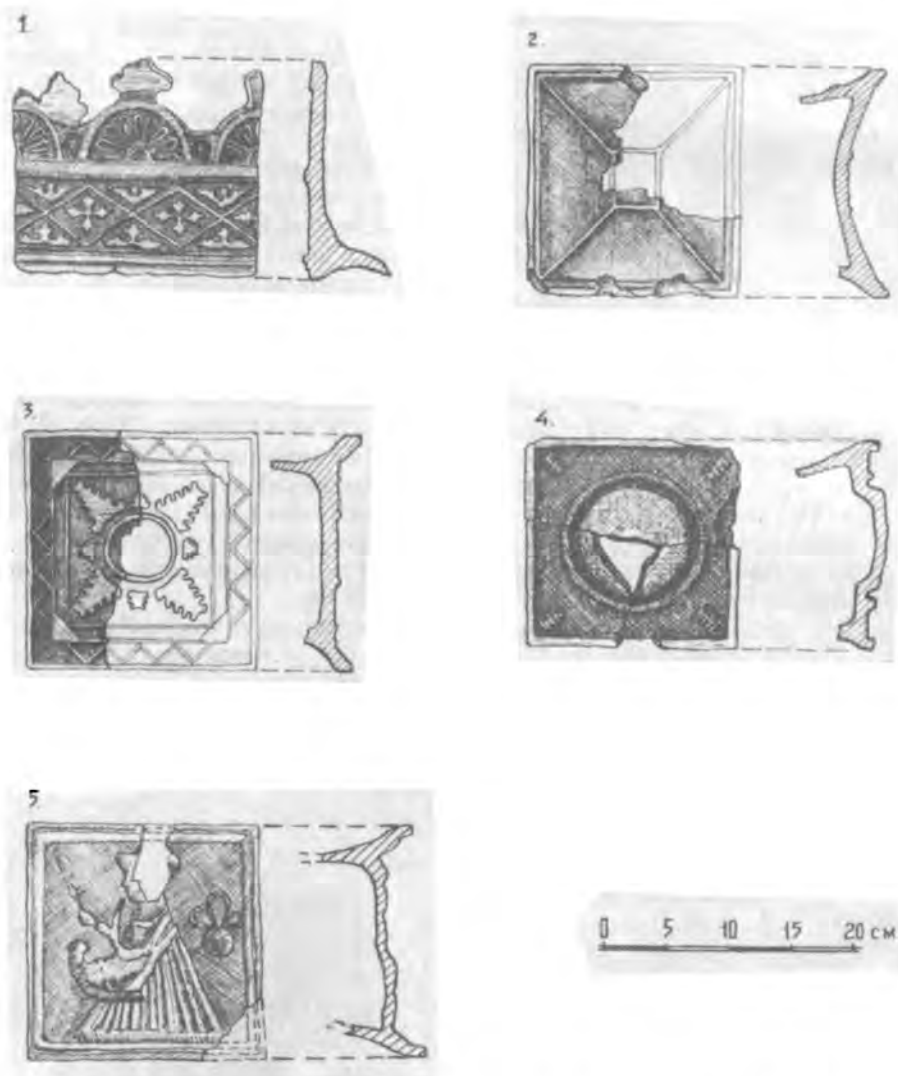
прамешанай чырвонай гліны і мае роўнае донца (без наліпшага пяску), якое зрэзана з ганчарнага кола ніткай. Аналагічная кафля знойдзена пад час даследаванняў Крэўскага замка[3]. Донца адной кафліны было аздоблена рэльефным арнаментам у выглядзе шматпялёсткавай разеткі (іл. 120).

Найбольш раннія карабковыя кафліны, вядомыя нам з раскопак у Гродне, датуюцца другой паловай XVI ст. Яны ўпрыгожаны геаметрычным, раслінным і сюжэтным арнаментам і ў асноўным пакрыты зялёнай палівай самых розных адценняў. У меншай колькасці сабрана непаліваная і паліхромная кафля. Прычым у гэтыя часы былі распаўсюджаны як агульнавядомыя арнаментальныя матывы, так і своеасаблівыя, распрацаваныя мясцовымі кафлярамі. Кафля з геаметрычным арнаментам мае розныя варыянты — ад самых простых малюнкаў да складаных шматпялёсткавых разетак. У другой палове XVI ст. у Гродне існавала кафля з выявай выпуклага круга ў цэнтры вонкавай пласціны (іл. 122:4), аналагі ёй вядомыя ў Лідскім і Заслаўскім замках, круга ў аздабленні пялёсткаў (іл. 122:3), з выявай паглыбленага квадрата (іл. 122:2). Такая кафля, толькі непаліваная, знойдзена ў Лідскім замку[4].

На мяжы XVI—XVII стст. узнік яшчэ адзін тып геаметрычнага арнаменту карабковай кафлі — паверхня вонкавай пласціны падзелена на чатыры роўныя часткі, прычым у кожнай з іх знаходзіцца выява маленькага квадрата (іл. 121). Такі арнамент характэрны для кафлярства заходняй і цэнтральнай Беларусі і існуе да сярэдзіны XVII ст. Некаторыя кафлі другой паловы XVI ст. упрыгожаныя выявамі складаных паглыбленых кругоў і шматпялёсткавых разетак, змешчаных у цэнтры вонкавай пласціны з высокімі борцікамі.

Найбольшую цікавасць выклікаюць кавалкі зялёнай паліванай кафлі з выявай караля ў профіль (з атрыбутамі каралеўскай улады). Памеры вонкавай пласціны такой кафлі

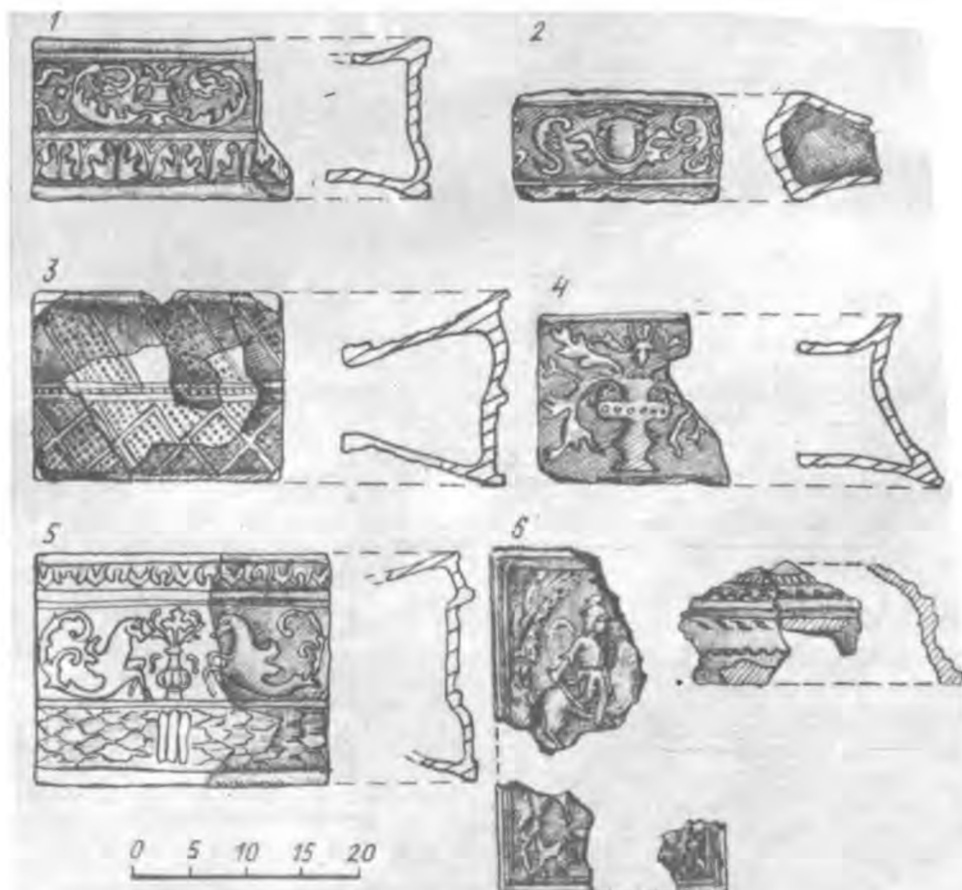
121. Кафля канца XVI — сярэдзіны XVII ст. зялёнай палівы. Стары замак



122. Кафля зялёнай палівы. Стары замак. 1 — першая палова XVII ст.; 2—5 — другая палова XVI ст.

19×19,5 см (іл. 122:5). У экспазіцыі Гродзенскага абласнога гісторыка-археалагічнага музея знаходзіцца цэлы экземпляр з такой выявай. Аналагічная кафля, толькі непаліваная, знойдзена В. Е. Собалем пад час раскопак у Мінску.

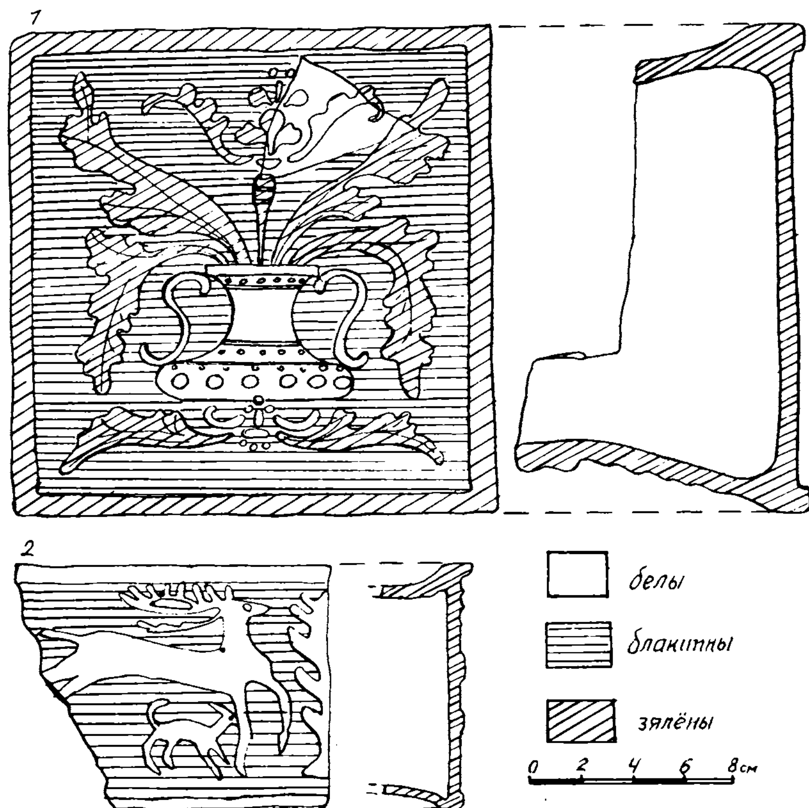
З сярэдзіны XVI ст. у дэкоры беларускай кафлі распаўсюджваецца выява букета кветак у вазе (іл.



123. Кафля канца XVI — першай паловы XVII ст. зялёнай палівы. 1—5 — Стары замак, 6—7 — падвор'е манастыра базыліянак. Раскопкі І. М. Чарняўскага. 1980 г.

123:1,4; іл. 124:1). Шмат такой кафлі канца XVI ст. (сцянной, кутняй, гзымсавай) знойдзена на тэрыторыі Старога замка, а таксама ў горадзе. Самыя багатыя пакоі палаца Стэфана Баторыя аздабляліся паліхромнымі печамі з падобнай кафлі (іл. 124:1). Шыкоўныя высокамастацкія печы існавалі і ў горадзе. Пад час рэстаўрацыйных прац на вуліцы Замкавай у сутарэнні аднаго з дамоў (№ 16) знойдзена цэлая кафля-каронка з выявай воіна, які адпачывае (іл. 125). Аналагі гэтай кафлі на тэрыторы Беларусі і Літвы пакуль невядомы.

Большую частку калекцыі складае кафля канца XVI — пачатку XVII ст. Шматлікасць знаходак, багацце і распрацаванасць арнаментыкі сведчаць аб росквіце кафлярскай справы ў гэты час. Сярод знаходак — кафліны ад розных частак печы: сцянная, гзымсавая, паясковая, кафлі-



124. Паліхромная кафля XVI — першай паловы XVII ст.

каронкі (іл. 122:1), кафля–макаўка (іл. 123:7). Найбольш распаўсюджаны тып арнаменту — раслінны. Шырока ўжываўся раслінны ўзор, пабудаваны па прынцыпу чатырохчленнай сіметрыі: у цэнтры вонкавай пласціны размешчана разетка, ад якой да кутоў цягнуцца стылізаваныя сцяблíны. Гэта адзін з самых распаўсюджаных узораў[5]. Характэрныя тыпы арнаменту — разнастайныя кветкі, галіны, лісты аканту (іл. 123:1). Гзымсавыя кафлі гэтага часу акрамя расліннага, геаметрычнага (іл. 123:3), рэлігійнага (іл. 123:2) арнаменту аздабляюць выявы фантастычных жывёл, размешчаных абапал вазы з кветкамі (іл. 123:5). Падобная кафля знойдзена пад час раскопак замка ў Вільні[6]. Варта адзначыць вялікі фрагмент паясковай паліхромнай кафлі, на якім адлюстравана сцэна палявання з сабакамі на аленя[7] (іл. 124:2), і кафлю з выявай вершніка з шабляй (іл. 123:6).

Такім чынам, можна сцвярджаць, што ў Гродне, горадзе з даўнімі раменнымі традыцыямі, у другой

125. Кафля–каронка першай паловы XVII ст. зялёнай палівы. Пасад. Знойдзена ў падвале дома № 16 па вул. Замкавай

палове XVI — пачатку XVII ст. склалася самабытная школа кафлярства, якая працавала на высокім прафесійным узроўні. Гродзенскія кафляры не саступалі па ўзроўню майстэрства сваім сталічным калегам з Вільні.

1 Писцовая книга Гродненской экономии с прибавлениями, изданная Виленской комиссией для разбора древних актов. Вильно, 1882. Ч. 2. С. 2, 4, 6, 7, 10.

2 Воронин Н. Н. Древнее Гродно. М., 1954. С. 171. Мал. 91.

3 Ткачев М. А., Трусов О. А. Исторические и архитектурно–археологические исследования Кревского замка // Вопросы архитектуры Литовской ССР. Кн. 9 (1): История архитектуры. 1988.

4 Трусов О. А. Памятники монументального зодчества Белоруссии XI—XVII вв. Мн., 1988. Мал. 74:16,9.

5 Собаль В. Е., Угрыновіч У. В. Кафля Мінска XV—XVIII стст. // Помнікі старажытнабеларускай культуры: Новыя адкрыцці. Мн., 1984. С. 165; Трусаў А. А. Кафля Мірскага замка // Там жа. С. 158.

6 Таутавичюс А. З. Изразцы Вильнюсского замка (XVI—XVII вв.). Вильнюс, 1969. Мал. 39.

7 Кафля з аналагічным малюнкам знойдзена ў Крэўскім замку (гл.: Ткачев М. А., Трусов О. А. Исторические и архитектурно–археологические исследования Кревского замка. Мал. 17:12).

У. М. Мілюцін, С. В. Тарасаў

Старажытная пячатка з Полацка

Новыя археалагічныя даследаванні ў Полацку далі надзвычай цікавыя знаходкі, якія істотна дапаўняюць нашы ранейшыя ўяўленні не толькі аб матэрыяльнай, але і мастацкай культуры старадаўніх беларускіх гарадоў.

Да другой паловы 1980–х гадоў у Полацку археолагі вывучалі ў асноўным выключна помнікі IX—XIII стст.: першапачатковае гарадзішча, старажытнае паселішча, Верхні замак, пасад у Запалоцці. У 1987—1988 гг. упершыню даследаваліся

культурныя напластаванні гандлёва-рамеснага Вялікага пасада, дзе захаваліся рэшткі матэрыяльнай культуры горада XIV—XVII стст. У самым цэнтры пасада (сучасная пл. Свабоды) у сувязі з мяркуемым будаўніцтвам жылых дамоў быў закладзены раскоп агульнай плошчаю болей за 1100 м^2. Раскопкі дазволілі прасачыць храналогію і тапаграфію гэтага раёна Полацка ад канца X ст. да сённяшніх дзён.

Надзвычай цікавым было тое, што фактычна ўпершыню ў горадзе падрабязна даследаваны напластаванні XIV—XVII стст. Па сваёй сумарнай магутнасці яны адпавядаюць культурным пластам так званага раннефеадальнага перыяду. На вялікі жаль, на даследаванай плошчы Вялікага пасада практычна адсутнічала грамадзянская забудова XIV—XVII стст. Разам з тым у раскоп трапіла некалькі вуліц, на насцілах якіх і ў непасрэднай блізкасці ад якіх знойдзены мастацкія вырабы, што з'яўляюцца аб'ектам дадзенага артыкула.

Так, праз сярэдзіну ўсёй паўднёвай часткі раскопу праходзіла вуліца шырынёй да 5 м. Яна была арыентавана ў накірунку поўдзень—поўнач да перпендыкулярнай ёй вуліцы. Апошняя знаходзілася ў паўночнай частцы раскопу. Насціл першай з прыгаданых вуліц складаўся з бярвенняў-плах дыяметрам 0,1—0,15 м, якія клаліся на 3—4-метровыя падоўжныя лагі. Тыя ў сваю чаргу мацаваліся да зямлі пры дапамозе ўбітых па абодва бакі невялікіх вертыкальных драўляных калкоў. Тыя ж часткі папярочных лаг, якія звонку выступалі за межы падоўжных, падпіраліся знізу драўлянымі слупкамі дыяметрам 0,2—0,3 м. Вуліца мела ўсяго адзін насціл, што сведчыць аб непрацяглым яе існаванні. У некалькіх месцах яна была пашкоджана сучаснай лініяй водаправоду.

Непасрэдна побач з насцілам названай вуліцы знойдзена каменная плітка з надзвычай высокамастацкімі выявамі "Пагоні" і "Аленя". Але, перш чым мы пяройдзем да разгляду гэтага артэфакта, неабходна вылучыць даныя, якія маглі б нам больш дакладна вызначыць храналогію помніка. Драўляны вулічны насціл, а адпаведна і ўсё тое, што было знойдзена на ім ці побач, размяшчаліся на мяжы двух добра вылучаных стратыграфічных пластоў. Верхні — чорна-шэрага колеру з крапінамі гліны і парахні. Ён пашкоджаны рознымі перакопамі, як сучаснымі, так і старадаўнімі. У ім знойдзена шмат рэчаў, характэрных для канца XVI — пачатку XVII ст., сярод якіх кафля, трохшыпныя абутковыя падкоўкі (пераважна высокія), вырабы са скуры. Ніжэй знаходзіўся слой інтэнсіўнага чорнага колеру, насычаны спёкшыміся шлакамі. Ён нёс на сабе адбіткі моцнага пажару.

Даследаваная вуліца знаходзілася на мяжы двух стратыграфічных гарызонтаў. Менавіта на яе насціле, побач з пракладзеным у нашыя часы водаправодам, была знойдзена каменная плітка. У адным слоі з ёй таксама апынуліся металічны музычны інструмент — варган, некалькі конскіх падкоў, тытунёвая люлька. Практычна на адным узроўні з вуліцаю даследаваны рэшткі гаспадарчай пабудовы, што стаяла побач. Яна захавалася на 4 вянцы. Каля паўночна-заходняга кута пабудовы пад час раскопак выяўлены невялічкія распісаныя кубачкі, кафля з раслінным арнаментам.

126. Двухбаковая каменная плітка з геральдычнымі выявамі з Полацка (правы бок)

У плане датавання самога вулічнага насцілу цікава такая акалічнасць. Непасрэдна пад драўлянымі плахамі ў адным з квадратаў знойдзены ключ цыліндрычнага замка, блізкі па форме да наўгародскага тыпу "Е". Падобныя ключы бытавалі з другой паловы XIV ст., але найбольш характэрныя для XV ст.[1] Побач з насцілам, на адным з ім узроўні, трапілася ў рукі археолагаў фігурка шахматнага ферзя. Вышыня фігуркі 7,2 см. Вытачаная на такарным станку, яна мае складаную форму, аздоблена цыркульным арнаментам і інкрустацыяй з металу жоўтага колеру. Ферзь, падобны на полацкую фігурку, вядомы па раскопках у Пскове, дзе датуецца XVI—XVII стст.[2]

Але, безумоўна, адной з самых цікавых і загадкавых знаходак з'яўляецца каменная плітка з геральдычнымі выявамі. Плітка мае няправільную форму чатырохкутніка (памеры 49,5 × 48,5 × 43 × 51 мм) і зроблена з каменя-пескавіка таўшчынёю 20 мм. На плоскіх паверхнях правага і адваротнага бакоў маюцца выявы ўзброенага вершніка з занесеным мячом ("Пагоня") і бягучага аленя.

Адразу звяртаюць на сябе ўвагу дзве асаблівасці: па-першае, выявы размешчаны на супрацьлеглых баках каменя; па-другое, на камені выразаны негатыўныя адлюстраванні. Апошняе можа тлумачыцца толькі тым, што дадзеная плітка — штамп або матрыца для вырабу пазітыўных выяў. Пры пільным разглядзе няцяжка заўважыць, што разметка кругоў рабілася пры дапамозе цыркуля, ад якога ў цэнтры кожнай выявы засталіся кропкі. Таксама трэба адзначыць, што работу (разьбу) выконваў вопытны майстра з выдатным мастацкім густам. Яму дзіўным чынам удалося спалучыць выявы з размечаным полем. Мастак-рамеснік валодаў у значнай ступені пачуццём меры: пры разьбе выявы

127. Двухбаковая каменная плітка з геральдычнымі выявамі з Полацка (адваротны бок)

аленя ён умела запаўняе віньеткаю пустату, што ўзнікла ўнізе. Але найбольш удала ён перадаў аб'ём фігур. Зробленыя намі пробныя адбіткі на воску паказалі, што ўсе дэталі выяў глядзяцца рэльефна, выразна, не зліваюцца і не перакрываюцца адна адной. За кошт спалучэння глыбіні разьбы майстру ўдалося стварыць матрыцу, якая пры адбітку давала выразны рэльеф. Безумоўна, што гэтая каменная плітка і выявы на ёй з'яўляюцца выдатнейшым помнікам старадаўняй беларускай мастацкай дробнай пластыкі.

Але разам з тым узнікаюць некаторыя пытанні, на якія па магчымасці трэба адказаць. Адно з іх — як вызначаецца прыналежнасць дадзеных выяў, другое — якая функцыянальная прыналежнасць самой пліткі?

Выява ўзброенага вершніка выразана на адным з бакоў каменя ў кропкавым абадку дыяметрам 37,7 мм. Гэта эмблема шырока вядома ў сярэднявечнай Еўропе. У Вялікім Княстве Літоўскім то быў дзяржаўны герб, які меў назву "Пагоня". Летапісныя крыніцы дазваляюць высветліць не толькі час яе ўзнікнення, але і сэнсавую нагрузку, якую гэтая выява несла. У 1278 г. "Витень нача княжити над Литвою измысли себе герб и всему князеству Литовскому печать: рыцерь збройный на коне з мечем, еже наричут погоня"[3]. У Хроніцы Быхаўца гэтаксама адзначаецца, што "Нарымонт, коли сел на Великом князьстве Литовском, герб свой Китаврос заставил братии своеи, а собе уделал герб — человека на кони з мечом, а то знаменуючи через тот герб пана дорослого, хто бы мог боронити мечом отчины своее"[4]. Да гэтага трэба дадаць, што адной з падстаў, па якой Віцень мог абраць сабе гэты герб, з'яўлялася тое, што вершнік з вогненным мячом на кані — язычніцкі бог Ярыла — быў паўсюдна вядомы ў славянскім свеце. У далейшым ён трансфармаваўся ў беларускую "Пагоню" і расейскага Георгія Пераможца.

Але так ці іначай па прыведзеных вышэй дакументальных звестках прасочваецца змяненне функцый гэтай эмблемы (герба) як асабістай — родавай — зямельнай — дзяржаўнай.

Па данных К. Нясецкага і У. Каяловіча, "Пагоняю" карысталіся нашчадкі вялікага князя Гедыміна (1316—1341) — князі Чартарыйскія, Капыльскія, Карэцкія, Карыятовічы, Кашырскія, Ковельскія, Сангушкі, Слуцкія[5]. Па звестках Б. Папроцкага і А. Гваньіні, выява "рыцара збройнага на кані" была на харугвах гарадоў: Менска, Наваградка, Мсціслава, Віцебска, Смаленска, Вільні, Трок, Драгічына; Берасцейскага, Мсціслаўскага, Менскага, Віленскага і Наваградскага ваяводстваў; Полацкага і Рэчыцкага паветаў. У Кіеўскім ваяводстве акрамя пячаткі з "Пагоняй" карысталіся пячаткамі з выявамі мядзведзя і архангела Міхаіла, а на Падляшшы разам з "Пагоняй" — арлом[6].

Выкарыстанне "Пагоні" ў якасці дзяржаўнага герба на пячатках рэгламентавалася Статутамі Вялікага Княства 1529, 1566, 1588 гг.

Сярод шматлікіх адбіткаў "Пагоні" і яе выяў выява "Пагоні" на каменнай плітцы з Полацка блізкая апісанай З. Глогерам: "Пагоня — герб Вялікага Княства Літоўскага, якая адлюстроўвае ў чырвоным полі пад княжацкай шапкаю альбо мітраю ўзброенага вершніка ў шаломе. У правай руцэ ў яго меч, якім ён за-

махваецца, а ў левай — шчыт з выяўленым на ім залатым падвойным крыжам. Пад вершнікам белы конь, які скача, пакрыты чырвоным, амаль да самых капытоў, чапраком з трохчасткавай залатой махрою"[7].

Найбольш распаўсюджана выява "Пагоні" ў межах Вялікага Княства была на пячатках і манетах. Яны дазваляюць прасачыць розныя змяненні ў выяве гэтага герба, што ў супастаўленні дае магчымасць вызначыць дату вырабу полацкай знаходкі.

Найбольш блізкія па стылю выявы "Пагоні" знаходзяцца на манетах і пячатках XVI—XVII стст.[8] Падобная хада каня ўжо ёсць на манетах Жыгімонта І Старога (1506—1544). На некаторых з іх сустракаецца кручкападобны, выгнуты долу хвост. Меч, як на полацкай плітцы, пачынае займаць такое ж самае становішча на манетах канца XV — першай паловы XVI ст. На некаторых манетах другой чвэрці XVI ст. маецца выява такога самага шчыта. Апошні ў гэтакім выглядзе прасочваецца ажно да манет Яна Казіміра (1649—1668) уключна. Пры Жыгімонце Аўгусце (1545—1572) на пячатках з'яўляецца трохчасткавая махра чапрака. Але ж на манетах яна бачна і пры Жыгімонце III (1587—1632) у межах 1611—1614 гг. Пры ім жа на літоўскіх грошах 1614—1627 гг. маецца шышкападобны шалом, які ў такім выглядзе на пячатках быў вядомы і раней. Разам з тым самая блізкая аналогія выяве "Пагоні" з Полацка ёсць на літоўскім грошы 1611 г.

Такім чынам, аналіз выявы "Пагоня" дазваляе датаваць выраб каменнай пліткі з Полацка часамі праўлення Жыгімонта III, магчыма, першымі дзесяцігоддзямі XVII ст. Апошняе не пярэчыць археалагічнай стратыграфіі знаходкі.

На адваротным баку каменнай пліткі ў лінейным абадку (дыяметр 39 мм) выразана таксама негатыўная выява "Алень", пад якім змешчана дэкаратыўная віньетка. Частка выявы і віньеткі адбіта яшчэ ў старадаўнія часы. У выданнях па геральдыцы гербы з аленем называюцца "Брохвіч" і "Аполе". "Брохвіч" — у белым полі чырвоны алень, звернуты ў левы бок. У аленя залатая карона на шыі, нашаломнік з паўлінавага пер'я. Вытокі герба ў Нямеччыне. Вядомы варыянты, калі алень звернуты ў правы бок і без кароны на шыі. Бывае адлюстраванне толькі паловы аленя, які выходзіць у залатым полі з паўмесяца, звернутага рагамі да ніжняга левага кута. Месяц залаты, пад ім залатая зорка. На паўлінавым нашаломніку бачны залаты месяц рагамі ўніз, пад ім такая ж самая зорка. Такі герб — алень з каронаю на шыі — меў род Собкі, а без кароны — роды Віктораў, Ваякоўскіх, Концкіх, Паломскіх, Грабанаў, Шалеўскіх, Дабрачэцкіх, Брушкоўскіх, Палецкіх[9]. Герб "Аполе" — у чырвоным полі чорны алень са срэбнай повяззю. Над шаломам у шляхецкай кароне — залатыя рогі. Паходзіць з Сілезіі. Аб гэтым сведчаць сілезскія пячаткі: 1282 г. Міхала з Сосніцы, кашталяна Вроцлаўскага, і 1321 г. Стэфана з Пархава — землеўладальніка княства Апольскага. Адсюль і назва герба — "Аполе". У судовых запісах ён з'яўляецца з 1414 г. Карысталіся гэтым гербом Фаленцкія, Гладышы, Ільманоўскія, Паблоцкія, Руткоўскія, Шчыглевічы–Шчуцкія і Враньскія (Враніцкія)[10].

Выяву "Алень" можна знайсці на пячатках XIII—XIV стст. некаторых польскіх гарадоў: Добра Мяста, Елені Гуры, Каменьчыка, Мілакова[11]. На Беларусі — у гербе Гародні. Гэта была выява ў блакітным полі аленя з залатым крыжам паміж рагамі — так званы Алень Святога Губерта — заступніка паляўнічых. Між іншым, на некаторых пячатках горада алень не мае крыжа[12]. У Расіі аленя можна знайсці на зямельных пячатках Ніжняга Ноўгарада і Растова. На дзяржаўнай пячатцы Івана IV Жахлівага алень змешчаны таксама як эмблема Кандзінская[13]. У Люблінскага ваяводства таксама быў падобны герб: у чырвоным полі шчыта бягучы белы рагаты алень з каралеўскаю каронаю на шыі[14]. Але разам з тым у Я. Ябланоўскага ў апісанні састаўных частак пячаткі Вялікага Княства маецца цікавае ўдакладненне: "Алень Княства Віцебскага, якому разам з ваяводствам Люблінскім, таксама карыстаючым Аленя ў якасці герба, на Сойме 1569 года ў ліку ваяводстваў пакладзены"[15].

Такім чынам, зыходзячы з вышэйсказанага, найбольш верагодна, на наш погляд, выяву "Алень" на полацкай знаходцы прызнаць гербам Віцебскага ваяводства. Само ваяводства было ўтворана ў 1506 г. і праіснавала да першага падзелу Рэчы Паспалітай у 1772 г. У 1597 г. Віцебск атрымаў магдэбургскае права. Застаецца, праўда, пытанне: чаму толькі ў адной крыніцы згадваецца герб такога вялікага і багатага ваяводства, чаму ён адсутнічае на вядомых даследчыкам пячатках і дакументах? Магчымы розныя тлумачэнні. Адно з іх — нейкая сувязь паміж выкарыстаннем гэтага герба і падзеямі 12 лістапада 1623 г., калі ў Віцебску адбылося забойства уніяцкага арцыбіскупа Іасафата Кунцэвіча. Вядома, што пасля гэтага горад на пэўны час пазбавілі магдэбургскага права. Верагодна, некаторыя абмежаванні распаўсюдзіліся і на ўсё ваяводства. У прыватнасці, забарона карыстацца ваяводскаю пячаткаю. Калі знойдзеная каменная плітка — двухбаковая пячатка, то яе семантыка цалкам зразумелая: "Пагоня" — абагульняючы дзяржаўны герб Вялікага Княства, "Алень" — удакладняючы герб ваяводства Віцебскага. Калі гэта так, то адпаведна вызначанай храналогіі гэтая пячатка магла належаць непасрэдна Сымону Самуэлю Сангушку (памёр у 1638 г.), які ў тыя часы быў ваяводаю віцебскім і меў права карыстацца гербам "Пагоня"[16].

Разам з тым неабходна адзначыць, што прыналежнасць полацкай каменнай пліткі з геральдычнымі выявамі да пячатак — самы верагодны, але толькі адзін з магчымых варыянтаў яе выкарыстання. Яна магла быць матрыцаю для пячаткі (не выключана, што фальшывай), штампам для кляймення тавараў (воску, кафлі, цаглін), штампам для адбітку медальёнаў на скуры, ліцейнай формай. Апошняе, праўда, адразу адпадае, бо ў такім выпадку яна не мае літнікаў.

Разглядаючы полацкую плітку ў якасці пячаткі, адзначым, што яе памеры трошкі меншыя за малую пячатку вялікага князя і цалкам адпавядаюць ваяводскай пячатцы. Але ж апошнія рэзаліся звычайна на срэбры, медзі, бронзе, жалезе і нават волаве. На камені рабіліся толькі сігнеты. Яны ўстаўляліся ў пярсцёнкі або ў падыходзячую па памерах рукаяць, навершшы рукаяці мяча ці шаблі. Калі ж гэта была, акрамя ўсяго, фальшывая пя-

чатка, то трэба прыгадаць і тое, што падробка дзяржаўных пячатак адпаведна Статуту Вялікага Княства каралася спаленнем на вогнішчы. У дадатак у тым жа Статуце агаворвалася, што на пячатцы, якая давалася кожнаму павету з гербам Вялікага Княства — "Пагоняй", павінен быць надпіс: "каля герба наймення таго павета". Адсутнасць падобнага надпісу не дазваляе адназначна аднесці полацкую знаходку да пячатак.

Магчыма, растлумачыць прызначэнне гэтай пліткі ў некаторай ступені дапаможа артыкул 36 з 3-й главы Статута 1588 г. "Аб мерах". У ім адзначаецца, што ва ўсіх гарадах і мястэчках Вялікага Княства, у дамах гасціных, па дарогах збожжа прадавалася б мераю роўнаю, аднолькаваю. З гэтай мэтай "вряд" гарадскі, ваяводстваў, староставў і замкаў павінен мець кляймо: "... а клейно на тых мерах врядовое положити мають, яко бы бочка была — в чотыри корцы... Которая ж мера маеть быти по местом и торгом, стодолах и корчмах князских, паньских и земяньских". У сувязі з гэтым цікава, што ў драўлянай пабудове, якая знаходзілася побач з месцам знаходкі пліткі і якую мы прыгадалі вышэй, у куце стаяла дзежка. Нягледзячы на тое што клёпкі дзежкі захаваліся не на поўную вышыню, тым не менш магчыма зрабіць прыблізную рэканструкцыю яе аб'ёму. Ён быў роўным каля 200 літраў, ці прыблізна 2 карцы (карэц — 1/4 віленскай дзежкі, або 102 л). Улічваючы тое, што грамадзянскай забудовы, жытла побач з гэтым будынкам не было, можна дапусціць, што менавіта тут знаходзілася гарадская "важніца". Яна ўпершыню прыгадваецца ў "Прывілеі" Полацку на магдэбурскае права 1498 г., а затым у Справах Полацкага гарадскога суда пад 1538 г.[17] Магчыма, што некаторыя транзітныя тавары, якія прыходзілі на полацкую "важніцу", былі разлічаны на продаж у Віцебскім ваяводстве. Адпаведна гэтаму іх і кляймілі.

Так ці іначай полацкая знаходка з'яўляецца выдатным помнікам гісторыі і мастацтва Беларусі часоў феадалізму. Яна сведчыць аб высокім узроўні развіцця мастацкай культуры, адметных традыцыях дробнай пластыкі папярэдніх стагоддзяў.

1 Колчин Б. А. Хронология новгородских древностей // Новгородский сборник. М., 1982. С. 160—162.

2 Овсянников О. В., Царькова Л. А. Охранные работы на территории Застенья и Окольного города в 1973 и 1974 гг. // Археологическое изучение Пскова. М., 1983. С. 131, 135.

3 ПСРЛ. Т. 2: Дадатак да Іпацьеўскага летапісу. С. 246.

4 Там жа. Т. 35. С. 199.

5 Niesiecki K. Herbarz Polski. Lipsk, 1839. T. 1; Kojałowicz W. W. Herbarz rycerstwa W. X. Litewskie do tak zwany compendium. Kraków, 1897. S. 9—15.

6 Статут Вялікага княства Літоўскага 1588 г. Мн., 1989. С. 475.

7 Gloger Z. Encyklopedia Staropolska. Warszawa, 1978. T. 4. S. 53.

8 Gumowski M. Mennica Wileńska w XVI i XVII wieku. Warszawa, 1921; Zebrawski T. O pieczęciach dawnej Polski i Litwy. Kraków, 1865.

9 Paprocki B. Herby zycerstwa polskiego. Kraków, 1858. S. 721—722; Лакиер А. Б. Русская геральдика. М., 1990. С. 261; Jabłonowski J. A. Heraldika to iest osada kleynotow rycerskich y wiadomość Znákow Herbownych dotąd w Polsce ni'e obiáśniona. Lwów, 1752. S. 50.

10 Wielka Encyklopedya Powszechna ilustrowana. Warszawa, 1903. T. 31—32. S. 830.

11 Gumowski M. Najstarsze pieczecie miast polskich XIII i XIV wieku. Toruń, 1960, N. 77, 160—161, 176, 278.

[12] Цітоў А. Гарадская геральдыка Беларусі. Мн., 1989. С. 25, 96.

[13] Соболева Н. А. Российская городская и областная геральдика XVIII—XIX вв. М., 1981. С. 16—19, 196—203.

[14] Paprocki B. Herby rycerztwa polskiego. S. 909; Wielądek W. W. Heraldyka cryli opisanie herbow, w jakim ktory jest kształcie oraz, familie rodowitéy Szlachty Polskiey, i W. X. Litewskiego, z ich herbami. Warszawa, 1792. T. 1, cz. 1. S. 122—125.

[15] Jabłonowski J. A. Heraldica ... S. 40.

[16] Kojałowicz W. W. Herbarz ... S. 13.

[17] Полоцкие грамоты. М., 1978. Т. 2. С. 155; Беларускі архіў. Мн., 1928. Т. 2. С. 286.

В. Ул. Шаблюк

Феадальныя сядзібы XVI—XVIII стст. Верхняга Панямоння

Феадальныя сядзібы з'яўляліся адным з відаў сельскіх паселішчаў XVI—XVIII стст. на Беларусі. Да іх адносіліся двары і фальваркі феадалаў. Яны ствараліся ў непасрэднай блізкасці ад вёсак ці мястэчак. Сядзібы размяшчаліся ў найбольш спрыяльных тапаграфічных пунктах, як правіла, на ўзвышшах рачных берагоў. Такія паселішчы працяглі існаваць на месцах першапачатковага засялення даволі працяглы час. Таму культурныя пласты двароў XVI—XVIII стст. можна часта выявіць на тэрыторыі маёнткаў XIX — пачатку XX ст.

Сярод двароў сваім гаспадарчым значэннем вылучаліся тыя, што належалі вялікаму князю. Да рэформы 1557 г. яны з'яўляліся адміністрацыйна-гаспадарчымі цэнтрамі ў валасцях. Акрамя іх існавалі і шматлікія прыватнаўладальніцкія двары, якія падпарадкоўваліся галоўным.

На тэрыторыі двароў размяшчаліся жылыя і гаспадарчыя пабудовы, агароды, сады, ставы. Сядзібы забудоўваліся звычайна паступова, у працэсе развіцця гаспадаркі. У склад дваровага комплексу ўваходзіла некалькі жылых і гаспадарчых будынкаў. У залежнасці ад ступені інтэнсіўнасці гаспадаркі колькасць пабудоў у дварах была рознай. У маёнтку Здзецел (1580) знаходзілася 9 жылых і 6 гаспадарчых пабудоў[1], у Магільным (1592) — 7 жылых і каля 20 гаспадарчых[2], у Дзяляцічах (1652) — каля 10 жылых і звыш 30 гаспадарчых[3]. Сярод фальваркаў сустракаліся, з аднаго боку, такія, дзе налічвалася некалькі жылых і шматлікія гаспадарчыя пабудовы, а з другога — такія, дзе быў адзін дом і самыя неабходныя гаспадарчыя пабудовы.

Адной з асаблівасцяў феадальных двароў XVI—XVIII стст. з'яўляліся вялікія ўязныя брамы. Так, пры галоўным уездзе ў двор Дзяляцічы знаходзілася брама на дубовых слупах з вежай наверсе[4]. Брама з байніцай згадваецца і ў інвентары маёнтка Косава (1597)[5]. Падобныя брамы выконвалі абарончыя функцыі, паколькі сутыкненні паміж феадаламі былі ў той час распаўсюджанай з'явай. Невыпадкова, што некаторыя сярэднявечныя двары мелі рысы абарончага характару. Гэта яскрава відаць, напрыклад, з апісання маёнтка Бярэжкі за 1663 г. Двор акружаў роў з перакідным мостам.

Роў злучаўся з ракой Зальвянкай. Пры ўездзе на дзядзінец знаходзілася магутная брама[6].

Доўгі час у феадальных дварах развівалася драўлянае будаўніцтва. Першы з вядомых пакуль што каменных сядзібных дамоў у рэгіёне згадваецца ў дакуменце канца XVII ст.: "палац велькі мураваны а двух пентрах (паверхах. — *В. Ш.*)" у Здзецеле[7]. У першай чвэрці XVIII ст. каменны двухпавярховы палац знаходзіўся і ў маёнтку Валожын[8]. Недаўгавечнасць дрэва як будаўнічага матэрыялу з'яўляецца прычынай таго, што меркаваць пра знешні выгляд будынкаў феадальных двароў мы можам толькі па іх апісаннях у пісьмовых крыніцах. Малюнак сядзібнага дома ўдалося адшукаць у інвентары маёнтка Стоўпцы з першай чвэрці XVIII ст.[9] Гэта быў драўляны дом на каменным падмурку, пакрыты зверху гонтамі. Пры ўваходзе размяшчаўся ганак. З унутраных памяшканняў называюцца сені, сталовы пакой, камора, кабінет і г. д. Адзін з пакояў ("зала") знаходзіўся на другім паверсе. У дакуменце адзначана, што будынак патрабуе рэстаўрацыі. Улічваючы гэты факт, будаўніцтва дома можна ўпэўнена аднесці да XVII ст.

З дакументаў XVI—XVII стст. вядома, што дамы феадалаў узводзіліся на каменных ці цагляных фундаментах ("на склепах", "на падмураваны")[10], а таксама на падклетах[11]. Рэшткі пабудоў, якія стаялі на каменных і цагляных фундаментах, былі выяўлены ў час раскопак феадальных сядзібаў у Панямонні.

У большасці двароў падлога ў дамах насцілалася з дошак ("тарціц"). З другой паловы XVIII ст. з'яўляюцца паркетныя падлогі, націёртыя воскам[12]. У некаторых дамах меліся падлогі, выкладзеныя з цэглы[13].

Дахі ў сядзібных дамах часцей за ўсё пакрываліся тонкімі дошкамі ("гонтамі"). У невялікіх фальварках сустракаліся дамы з саламянымі стрэхамі[14]. Па сваіх формах вылучаліся двухсхільныя і "ламаныя" дахі.

Своеасаблівай архітэктурнай рысай жылых пабудоў былі "ганкі". Так называліся пярэднія пакоі ў дамах феадалаў, якія выконвалі функцыі сучаснай веранды: "в тым ганку столик ясеневый, по сторонам — две лавы"[15].

Акрамя дэкаратыўна аздобленых ганкаў многія дамы ўпрыгожваліся зверху так званымі макавіцамі з флюгерамі. На флюгерах часта выбівалася дата пабудовы таго ці іншага дома.

Вокны ў дамах былі зроблены са шкла, якое ўстаўлялася ў драўляныя ці алавяныя рамы. Мяркуючы па выніках раскопак, аконнае шкло па сваіх формах з'яўлялася прамавугольным (квадратным) альбо круглым (10—12 см дыяметрам).

Абавязковая прыналежнасць жылых сядзібных памяшканняў — кафляныя печы. Асабліва распаўсюджанымі ў XVI—XVIII стст. былі печы з зялёнай, паліванай кафлі. Рэшткі такіх печаў выяўлены пры археалагічных даследаваннях феадальных сядзібаў. Найбольш часта кафля аздаблялася раслінным арнаментам ці гербамі.

Пра ўнутранае ўладкаванне дамоў феадалаў сведчаць іх апісанні ў пісьмовых крыніцах. Многія дамы адрозніваліся багатым і разнастайным інтэр'ерам. Напрыклад, у пакоях аднаго з дамоў маёнтка Дзяляцічы знаходзіліся шафы з кнігамі, скура-

ныя крэслы, куфры, кафляныя печы "турэцкай работы". Сцены ўпрыгожвалі шпалеры, карціны, абразы. Вокны былі зроблены з "венецыянскага" шкла[16].

Унутраная планіроўка феадальных дамоў вызначалася своеасаблівасцю. Яна перш за ўсё залежала ад эканамічнага становішча таго ці іншага двара. Адной з характэрных рысаў беларускай сярэднявечнай архітэктуры быў шматклетавы спосаб будавання сядзібных дамоў[17]. Пра такія пабудовы сведчаць дакументы XVI ст.: "...всего в одном месцу зрубов шесть, а семый на каморку потребную"[18]. Аналіз інвентароў маёнткаў паказвае, што ў многіх дварах пераважалі дамы з сенямі пасярэдзіне, двума жылымі памяшканнямі і адной-дзвюма каморамі па баках пабудовы. Жылыя памяшканні называліся пры гэтым "святліца", "ізба", "комнатка", "пакой". Адзначаныя планы характэрны для дамоў у маёнтках Русота (інвентар 1556 г.), Здзецела (1580), Магільнае (1592), Сокалава (1593). Дамы ў некаторых дварах XVII—XVIII стст. (Дзяляцічы, Бярэжкі, Валожын) складаліся са значна большай колькасці жылых і падсобных памяшканняў. У дамах маёнтка Дзяляцічы, напрыклад, налічвалася больш дзесяці пакояў рознага прызначэння. Два дамы ў гэтым маёнтку былі двухпавярховымі[19]. Аднак у цэлым пабудовы такога тыпу сустракаліся рэдка.

У склад сядзібных двароў уваходзілі розныя гаспадарчыя пабудовы. Побач з дамамі размяшчаліся свірны ("спіхлеры"), у якіх захоўвалася збожжа і сельскагаспадарчы інвентар. У пісьмовых крыніцах называюцца "свіраны скарбныя", "свіраны... з мяснымі рэчмі", "свіраны для зсыпання збожжа" і г. д. Памеры свірнаў былі рознымі — ад невялікіх аднакамерных да двухпавярховых пабудоў на падклетах. Пад свірнамі часта рабілі скляпы ("піўніцы") для сельскагаспадарчых прадуктаў. Часам скляпы адзначаюцца ў дакументах і як асобныя пабудовы. Да найбольш распаўсюджаных гаспадарчых будынкаў адносіліся комплексы для хатняй жывёлы ("абора") і гумно. На скотным двары знаходзілася некалькі хлявоў. Побач з імі стаяла студня. У кожным двары была адна ці некалькі стайняў. У асобных пабудовах размяшчаўся гужавы інвентар ("абозня", "вазоўня").

Пры ўзвядзенні гаспадарчых пабудоў ужывалася ў асноўным зрубная тэхніка[20]. Аднак выкарыстоўвалася пры будаўніцтве і слупавая канструкцыя. У дакументах сярэдзіны XVII ст. мы знаходзім звесткі пра свіран на "столпьях"[21], хлеў, стайню і гумно "на слупы"[22]. Некаторыя невялікія гаспадарчыя памяшканні (сырнікі, галубятні) будаваліся выключна на слупах. Гумны, як і ў вёсках, узводзіліся на сохах. Стрэхі хлявоў і гумнаў пакрывалі звычайнай саломай.

У большасці двароў існавалі лазні і бровары. Часта яны размяшчаліся ў адным будынку, адну частку якога займала лазня, а другую — бровар[23]. У дакументах называюцца лазні "белыя" і "чорныя". Лазні будавалі каля рэчак ці ставоў. У маёнтку Рось (інвентар 1571 г.) у "белай" лазні, акрамя галоўнага памяшкання, існавалі сені і святліца з каморай. У лазні знаходзіліся каменная печка, кацёл і тры ванны[24]. Стрэхі ў лазняў былі саламянымі альбо драўлянымі. Бровар, як і лазня, будаваўся звычайна каля вадаёмаў, у канцы ці за межамі сядзібы.

Складаліся яны пераважна з "ізбы", "каморы" і "сяней". Паблізу бровара ставілі студню.

Пры некаторых дварах і фальварках існавалі корчмы. Амаль у кожным маёнтку дзейнічалі адзін ці некалькі млыноў. На тэрыторыі асобных сядзібаў размяшчаліся цэрквы, касцёлы, кальвінскія зборы (Магільнае, Святы Двор, Рось, Зэльва, Дзяляцічы, Кухцічы і г. д.).

Акрамя адзначаных, на тэрыторыі маёнткаў знаходзілася і шмат іншых пабудоў рознага прызначэння (варыўні, кузні, паляўнічыя домікі, псарні, парахоўні і г. д.).

Канкрэтнае ўяўленне пра матэрыяльную культуру жыхароў феадальных сядзібаў XVI—XVIII стст. даюць вынікі археалагічных раскопак. У Панямонні было выяўлена і даследавана каля 30 селішчаў гэтага перыяду. Найбольш грунтоўна з іх вывучаны паселішчы ля в. Навасёлкі (Зэльвенскі р-н) і в. Мачуліна (Ваўкавыскі р-н).

Па архіўных звестках, якія адносяцца да 1752 г., на месцы селішча ля в. Навасёлкі існаваў фальварак[25]. Сярод яго пабудоў называюцца два жылыя дамы, двухпавярховы спіхлер, стайня, вазоўня, варыўня, сырнік, абора, гумно. Побач з фальваркам знаходзіліся невялікая вёска і карчма. У час раскопак на селішчы выяўлены рэшткі чатырох драўляных пабудоў на падмурках. У трох з іх знойдзены развалы печак, адна з якіх была выкладзена з цэглы і дзве з кафлі. На селішчы зафіксавана звыш 14 тысяч фрагментаў бытавой керамікі (гаршкі, міскі, макацёры, кубкі, талеркі і г. д.), шматлікія фрагменты шклянога посуду і аконнага шкла, разнастайныя тыпы кафлі. На некаторых кафлях ёсць відарыс герба "Булат", які належаў

128. Наканечнік стрэлаў XVI—XVII стст. з в. Навасёлкі Зэльвенскага р-на

роду Булгарыных. Шырокі асартымент індывідуальных знаходак. Сярод іх нажы, ключы, наканечнікі стрэлаў, серп, замок, напарстак, іголкі, шпількі і г. д. Гліняныя вырабы прадстаўлены прасліцамі, грузіламі, падсвечнікам, курыцельнымі люлькамі. Знойдзены рэчы ўпрыгожання (бронзавыя завушніцы, пярсцёнкі) і манеты XVI—XVIII стст. Вялікага Княства Літоўскага, Рэчы Паспалітай, Швецыі.

На селішчы ля в. Мачуліна выяўлена месцазнаходжанне феадальнай сядзібы XVI—XVIII стст. Тут ускрыты рэшткі дзвюх жылых пабу-

129. Гзымсавая кафля XVI—XVII стст. з в. Навасёлкі Зэльвенскага р-на

доў. Іх падмуркі выкладаліся з цэглы і каменняў пры ўжыванні раствору вапны. У археалагічнай калекцыі налічваецца значная колькасць кухоннага і сталовага посуду, шкляных вырабаў, разнатыпнай кафлі, у тым ліку з гербамі Алендскіх, якім доўгі час належаў маёнтак у Мачульнай. Знойдзены таксама нажы, падкоўкі пад абутак, спражкі,разец, стамеска, манеты XVI—XVII стст., якія чаканіліся на тэрыторыі Вялікага Княства Літоўскага, Польшчы і ў Рызе. Выклікаюць цікавасць знаходкі дзвюх жаночых парцэляваных статуэтак. Непадалёк ад маёнтка знойдзены рэшткі кальвінскага збору, які існаваў у другой палове XVII — першай палове XVIII ст.[26]

1 АВАК. 1887. Т. 14. С. 200—201.
2 Там жа. С. 436—438.
3 Там жа. 1898. Т. 25. С. 331—341.
4 Там жа. С. 331.
5 Там жа. 1887. Т. 14. С. 607.
6 НА РБ, г. Мінск, ф. 694, воп. 2, спр. 411, л. 2.
7 Там жа, ф. 1928, воп. 1, спр. 249, л. 2.
8 РДАСА, г. Масква, ф. 389, спр. 582, л. 240.
9 Там жа, л. 8 адв.
10 АСД. 1867. Т. 4. С. 230.
11 Молчанова Л. А. Очерки материальной культуры белорусов XVI—XVIII вв. Мн., 1981. С. 20—21.
12 Kitowicz I. Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III. Petersburg; Mogylew, 1855. T. 4. S. 10.
13 НА РБ, г. Мінск, ф. 1928, воп. 1, спр. 201, л. 2.
14 Там жа, л. 6 адв.
15 АВАК. 1887. Т. 14. С. 588.
16 Там жа. 1898. Т. 25. С. 331—333.
17 Молчанова Л. А. Очерки материальной культуры белорусов XVI—XVIII вв. С. 24.
18 АВАК. 1887. Т. 14. С. 228.
19 Там жа. 1898. Т. 25. С. 331, 335.
20 Там жа. 1887. Т. 14. С. 588—589.
21 Там жа. С. 22.
22 Там жа. 1898. Т. 25. С. 342; НА РБ, г. Мінск, ф. 694, воп. 2, спр. 180, л. 2.
23 АВАК. 1898. Т. 25. С. 337, 343.
24 АСД. 1867. Т. 1. С. 145.
25 НА РБ, г. Мінск, ф. 1928, воп. 1, спр. 179.
26 Шаблюк В. Раскопкі на Кальвінаўцы // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1986. № 4. С. 22—23.

Т. С. Бубенька

Крыж XVI ст. з Віцебска

У працэсе археалагічнага вывучэння сярэднявечнага Віцебска сабрана разнастайная калекцыя прадметаў хрысціянскага культу. У асноўным гэта невялікія крыжыкі з шэрага ці ружовага сланца, літыя крыжы і абразкі, дробная пластыка з косці. Апошняя прадстаўлена дзвюма знаходкамі, якія заслугоўваюць спецыяльнага даследавання.

Найбольш ранняй знаходкай з'яўляецца касцяны нацельны абразок XIII ст. памерам 26×18,5×5,5 мм. Ён выкананы ў тэхніцы плоскага рэльефу, прычым даволі груба. Для трываласці костка, верагодна, пратраўлівалася, аб чым можа сведчыць адсутнасць драпін на вырабе і прафарбоўка да чорнага колеру. На пярэднім баку выразаны ў фас евангеліст Мацвей з крыху выцягнутым тварам і злёгку акруглай бародкай, пасярэдзіне якой маецца невялікае падоўжанае паглыбленне, якое нібы падзяляе бараду на дзве часткі і зрокава падаўжае яе. Вочы круглыя, выпуклыя; нос перададзены недакладна. Спадаючыя на лоб валасы абрысаваны ламанай лініяй. Правая рука святога сагнутая ў благаслаўляючым жэсце; у левай, прыкрытай складкамі адзення, ён трымае Евангелле. Трактоўка адзення дадзена ўмоўна-дэкаратыўным прыёмам — паралельнымі радамі прамых выразаных ліній, якія ішлі ў розных напрамках; адсутнічаюць яны толькі на правым рукаве. Над галавой святога рэльефны німб. Абразок аблямоўвае рэльефная рамка, якая не выступае над узроўнем вывы. На агранeным вушку выразаны чатырохканцовы крыж. Злева на фоне размешчана прарэзаная ўглыб літара "М", справа — спалучэнне "АТ", такім чынам, надпіс паказвае, што на абразку выразаны евангеліст Мацвей.

Святы Мацвей не ўваходзіць у лік галоўных асоб хрысціянскага пантэона, таму абразкі з яго вывай сустракаюцца не часта. Да таго ж у большасці выпадкаў ён прадстаўляецца ў паўпавароце, за напісаннем Евангелля. У фас Мацвей паказаны на адваротным баку наўгародскага каменнага абразка "Гроб Господень", які датуецца першай паловай XIV ст.[1] У адрозненне ад віцебскага абразка на ім Мацвей круглатвары, мае невялікую акруглую бародку, іншая трактоўка адзен-

130. Абразок "Святы Мацвей". Віцебск. XIII ст.

131. Нацельны крыж. Віцебск. XV—XVI стст. Правы бок

ня святога. Па форме і тэхніцы разьбы найбольш блізкі да апісваемай знаходкі каменны абразок з выявай Васіля Вялікага (першая палова XIV ст.), які паходзіць з Ноўгарада[2]. Аднак ён выраблены з чорнага сланца, адрозніваецца форма крыжа на вушку. Абодва абразкі выкананы ў блізкай мастацкай манеры, з аднолькавым спосабам апрацоўкі матэрыялу, што можа сведчыць аб іх паходжанні з адной майстэрні[3]. Гэтаму меркаванню супярэчыць разыходжанне ў датаванні вырабаў; віцебскі абразок па комплексу рэчаў, якія былі знойдзены адначасова з ім, датуецца другой паловай XIII ст. (шкляныя бранзалеты, шыферныя праселкі, шпоры з рапейкай). Евангеліст Мацвей, якога рэдка паказвалі асобна, у дадзеным выпадку, відаць, меў патранальнае значэнне; заказчыкам абразка мог быць нехта з прадстаўнікоў віцебскай знаці.

Другі рэдкі твор дробнай пластыкі з косці — двухбаковы нацельны крыж — быў знойдзены ў пласце рубяжа XV—XVI стст. Выраб памерам 69 × 41 × 6,5—8,5 мм выразаны ў тэхніцы выступаючага рэльефу. Вушка для шнурка адсутнічае, яго ролю выконвала скразная адтуліна ў верхняй частцы ствала. Пярэдні бок віцебскага крыжа разбіты на шэсць аддзяленняў, у якіх змешчаны сцэны з жыцця і пакут Збавіцеля. Святочныя сюжэты на вонкавых баках крыжоў атрымалі распаўсюджанне з канца XIV ст. Лічаць, што яны прысвячаліся прастольным святам мясцовых храмаў. Верхняя частка кожнага з аддзяленняў завяршалася кілепадобнай аркай, вышэй якой быў змешчаны надпіс з назвай сюжэта. На жаль, па прычыне невыразнасці апошні нельга прачытаць амаль ні на адной са сцэн.

Цэнтральнае месца на пярэднім баку займае сцэна "Распяцця Хрыста" з фігурамі двух укленчаных: Багародзіцы (справа) і Іаана (злева). Вышэй скрыжавання размешчана кампазіцыя "Успенне Марыі", каля ложа стаяць апосталы Пётр і Павел, а ў цэнтры Хрыстос. Размяшчэнне сцэны "Успення" ў верхняй частцы ствала нязвычнае, таму што на аналагічных творах уверсе, як правіла, выразалася "Троіца"[4]. Адваротны бок крыжа паказвае на сувязь з заснавальнікамі Троіца-Сергіева манастыра, таму прысутнасць тут сцэн Троіцы, здавалася б, неабходная. Справа ад цэнтральнай фігуры змешчаны "Уваход Гасподзень у Ерусалім", злева, верагодна, "Сашэсце ў пекла",

на што паказвае надпіс над кілепадобнай аркай "СШЄСТ". Ніжнюю частку ствала займаюць кампазіцыі "Праабражэння" з фігурамі ўкленчаных Іллі і Маісея, "Сашэсце Святога Духа на апосталаў".Усе фігуры на пярэднім баку крыжа маюць укарочаныя прапорцыі, вырашаны абагульнена, у кожнай кампазіцыі зменшана колькасць абавязковых персанажаў.

Выявы на адваротным баку крыжоў звычайна мелі пераважна патранальнае значэнне. Віцебская знаходка не з'яўляецца выключэннем. Над скрыжаваннем размешчана паясная выява Міколы ("НКОЛА"). Святы выглядае некалькі незвычайна: у крыжчатым амафоры, але з апушчанымі рукамі. У Міколы крыху выцягнуты твар, высокі лоб з залысінамі, глыбока пасаджаныя вочы, маленькі прыплюснуты нос. Твар аблямоўвае невялікая акруглая бародка.

У ніжняй частцы ствала змешчаны Сергій ("СЕРГИИ"). Яго фігура самая буйная на апісваемым баку вырабу. Святы паказаны ў адзенні, якое перададзена рэльефнымі вертыкальнымі лініямі на грудзях, без амафора. Рукі яго, закрытыя складкамі адзення, былі сагнуты ў локцях. Твар Сергія выцягнуты, хударлявы, з прамым доўгім носам і невысокім ілбом з залысінамі. У яго трапецападобная бародка сярэдніх памераў, кароткія валасы зачэсаны назад.

Завяршае кампазіцыю фігур адваротнага боку паясны вобраз Нікана, шанаванне якога ўстанавілася ў другой палове XV ст. пасля напісання яго жыція Пахоміем Сербам[5]. Яго фігура, трактоўка адзення, палажэнне рук паўтараюць выяву Сергія. Аднак твар Нікана больш акруглы, з запалымі шчокамі, прамым, але нядоўгім носам. Лоб святога высокі, пакаты, з залысінамі; барада шырокая, лапатападобная.

132. Нацельны крыж. Віцебск. XV—XVI стст. Адваротны бок

Цікавая іканаграфія сюжэта, які займае скрыжаванне адваротнага боку. Пасадка фігуры, пастава рук, іканаграфія і абаронны надпіс па дузе круга, на якім прачытваецца пачатак малітвы, звернутай да Багародзіцы: "Честнейшую херувим...", без сумнення, паказваюць на "Маці Божую Знаменне". Яна адлюстроўвалася на ўсіх крыжах з аналагічным сюжэтам[6]. Аднак іканаграфія персанажа на апісваемым крыжы паказвае, што гэта выява мужчыны: запалыя шчокі на твары, высокі лоб з залысінамі, кароткая круглая бародка. Гэтая загадка тым складаней, што перад намі не "Отечество" — Трыадзінае боства, якое

з'яўлялася варыянтам Тройцы[7]. "Бог-Айцец" меў іншую іканаграфію; да таго ж на віцебскім крыжы адсутнічае "Бог — Святы Дух". Тлумачэнне, на наш погляд, можа быць толькі адно. Крыж, якім карыстаўся віцебскі разьбяр у якасці ўзору, відаць, быў значна пацёрты. Дрэннае ж веданне іканаграфіі прымусіла аўтара дамысліць сюжэт на свой погляд. На бакавых лопасцях крыжа выразаны сімвалы евангелістаў: анёл — Мацвея, леў — Марка, арол — Іаана, цялец — Лукі.

Па форме, памерах і кампазіцыі пярэдняга боку найбольш блізкія аналогіі апісанага крыжа знойдзены ў Друцку і на Верхнім замку Віцебска. Аднак гэта аднабаковыя з вушкам вырабы, адлітыя з медзі, дзе замест сцэн "Успення Багародзіцы" і "Уваходу ў Ерусалім" змешчаны сюжэты "Троіцы" і "Стрэчанне"[8].

Вялікая калекцыя падобных крыжоў з дрэва і косці маецца ў Загорскім музеі-запаведніку. Але поўнай аналогіі віцебскаму твору няма. Па сюжэту адваротнага боку, дзе змешчаны Мікола, Сергій і Нікан Раданежскія, ён падобны на крыж XV ст. з раскопак Масквы[9]. Аднак, як нагадвалася вышэй, на міжкрыжжы там была выразана "Маці Божая Знаменне". За выключэннем аднаго сюжэта, пярэдні бок апісваемага вырабу мае некалькі аналогій у калекцыі Загорскага музея. Але ў апошніх у верхняй частцы ствала заўсёды змешчана кампазіцыя "Тройцы"[10].

Загорскія крыжы выраблялiся ў асноўным у XV—XVI стст. у Маскве і Троіца-Сергіевым манастыры. Іх з'яўленне звязана з творчасцю разьбяра і ювеліра Амвросія, які жыў да 90-х гадоў XV ст[11]. Яго разьбяныя мініяцюры адзначаліся высокім майстэрствам выканання складаных сюжэтаў на тэму "двунадзесятых свят". Аднак нават пры беглым разглядзе віцебскага крыжа кідаецца ў вочы дрэннае веданне іканаграфіі, схематычнасць выяў, дыспрапорцыя фігур, адсутнасць шэрагу неабходных дэталяў. Складаецца ўражанне, што аўтар рабіў копію неасэнсавана, што і прывяло да скажэння сюжэтаў і надпісу па дузе круга. Частка літар апошняга, якую аўтар не змог разабраць, паказана проста ў выглядзе насечак. Усе пералічаныя адхіленні ад стандарту дазваляюць выказаць меркаванне аб мясцовым паходжанні крыжа.

1 Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня // Свод археологических источников. М., 1983. Вып. ЕІ-60. Табл. 32, 2. Аўтар выказвае падзяку Т. В. Мікалаевай за датаванне абразка.

2 Седова М. В. Каменные иконки древнего Новгорода // Советская археология. 1965. № 3. С. 265. Рис. 1—5.

3 Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня. С. 27.

4 Николаева Т. В. Произведения мелкой пластики XIII—XVII вв. в собрании Загорского музея [Каталог]. Загорск, 1960. Рис. 133—148.

5 Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня. С. 114.

6 Рабинович М. Г. О древней Москве. М., 1964. С. 120; Николаева Т. В. Произведения мелкой пластики XIII—XVII вв. в собрании Загорского музея. Рис. 139, 141.

7 Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи. М., 1963. Т. 1. С. 94.

8 Алексеев Л. В. Полоцкая земля в IX—XIII вв. М., 1966. С. 159. Рис. 35; Ткачоў М., Калядзінскі Л. Твор дробнай пластыкі XV—XVI стагоддзяў з Віцебска // Мастацтва Беларусі. 1983. № 6. Уклейка на с. 48—49

9 Рабинович М. Г. О древней Москве. С. 120.

10 Николаева Т. В. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Л., 1969; Николаева Т. В. Произведения мелкой пластики XIII—XVII вв. в собрании Загорского музея. № 133—149.

11 Там жа. С. 59.

СПІС СКАРАЧЭННЯЎ

АВАК	— Акты, издаваемые Виленскою археографическою комиссией для разбора и издания древних актов. Вильно, 1865—1915.
АСД	— Археографический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной Руси. Вильно, 1867—1904.
БРАН	— Бібліятэка Расійскай Акадэміі навук (С.-Пецярбург)
ДГМ	— Дзяржаўны гістарычны музей Расійскай Федэрацыі
ДПБ АР	— Дзяржаўная публічная бібліятэка імя М. Я. Салтыкова—Шчадрына (С.-Пецярбург). Аддзел рукапісаў
МСБК	— Музей старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН Беларусі (Мінск)
НА РБ	— Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь (Мінск)
НМГіК	— Нацыянальны музей гісторыі і культуры Беларусі (Мінск)
НММ	— Нацыянальны мастацкі музей Беларусі (Мінск)
НМС	— Архіў Навукова-метадычнага савета Міністэрства культуры Літоўскай рэспублікі
ПГКБ	— Помнікі гісторыі і культуры Беларусі
РДАСА	— Расійскі дзяржаўны архіў старажытных актаў (Масква)
СНВРМ	— Архіў Спецыяльных навукова-вытворчых рэстаўрацыйных майстэрняў Міністэрства культуры Беларусі (Мінск)
ЦНБ	— Цэнтральная навуковая бібліятэка АН Украіны (Кіеў)

ЗМЕСТ

Глава III

Глава IV

Глава V

CONTENTS

S e c t i o n 2

S e c t i o n 3

S e c t i o n 4

S e c t i o n 5

Навуковае выданне

**ПОМНІКІ
МАСТАЦКАЙ КУЛЬТУРЫ
БЕЛАРУСІ
ЭПОХІ АДРАДЖЭННЯ**

Загадчык рэдакцыі
***Людміла Іванаўна
Пятрова***

Рэдактар
***Марыя Андрэеўна
Вячорка***

Мастак
***Віктар Васільевіч
Саўчанка***

Мастацкі рэдактар
***Васілій Васільевіч
Саўчанка***

Тэхнічны рэдактар
***Таццяна Васільеўна
Лецьен***

Карэктар
***Яніна Уладзіміраўна
Марціновіч***

Здадзена ў набор 17.03.94.
Падпісана ў друк 26.10.94.
Фармат 70 × 90 1/16. Папера друк. № 1.
Гарнітура літаратурная. Афсетны друк.
Ум. друк. арк. 18,72. Ум. фарб.-адб. 19,31.
Ул.-выд. арк. 19,53.
Тыраж 2270 экз. Зак. № 253.

Выдавецтва "Навука і тэхніка"
Акадэміі навук Беларусі
і Міністэрства культуры і друку
Рэспублікі Беларусь.
220141. Мінск, Жодзінская, 18.
ЛВ N 437.
Друкарня імя Францыска Скарыны
выдавецтва "Навука і тэхніка".
220141. Мінск, Жодзінская, 18.

П55 **Помнікі** мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння: Зб. арт. / АН Беларусі. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; Рэд. С. В. Марцэлеў. — Мн.: Навука і тэхніка, 1994. — 253 с.: іл.

ISBN 5-343-01054-7.

Кніга прысвечана скарынаўскаму юбілею, складае матэрыялы, якія характарызуюць рэнесансавую культуру Беларусі. Публікуюцца унікальныя па мастацкім значэнні маладомыя ці выяўленыя ў апошні час помнікі мастацкай культуры Беларусі XVI — першай паловы XVII ст. Разглядаюцца помнікі жывапісу, іканапісу, графікі, драўлянай скульптуры і разьбы, мастацкай апрацоўкі металу, драўлянага і каменнага дойлідства, старажытнай беларускай музыкі, археалагічныя знаходкі. Кніга ілюстраваная.

Разлічана на гісторыкаў, этнографаў, краязнаўцаў, усіх, хто цікавіцца нацыянальнай культурай.

The book is devoted to Skaryna's jubelee and consists of the materials characteristic for Belarus Renaissance. Unique from the artistic point of view and not well known or discovered lately the monuments of Belarus art culture from the 16th century to the first half of the 17th century are considered. The monuments of painting, icon-painting, engravings, sculpture and wood carving, artistic metal works, architecture, ancient music and archeological findings are examined. The book is supplied with illustrations.

The book will be of great interest to historians, ethnographers, students of local lore as well as to those who are interested in Belarusan national culture.

П $\frac{7003000000-077}{М316(03)-94}$ 76—93 **ББК 85 (4Беи)**

У выдавецтве

"НАВУКА І ТЭХНІКА"

рыхтуецца да друку

БЕЛАРУСЫ. Т. І:
ПРАМЫСЛОВЫЯ І РАМЕСНЫЯ ЗАНЯТКІ

Аб'ём — 35 арк. Мова — беларуская.

У томе ў навукова-папулярнай форме
разглядаюцца здабыўныя промыслы
(збіральніцтва, рыбалоўства,
лясныя і лесахімічныя промыслы)
і рамёствы (ткацтва, вышыўка, кавальства,
ганчарства, пляценне, дрэваапрацоўка і інш.),
падкрэсліваецца іх роля і месца ў быце беларусаў.
Кніга будзе цікавай не толькі для спецыялістаў
па гісторыі і культуры Беларусі, але і для шырокага чытача,
неабыякавага да спадчыны роднага краю.

Папярэднія заказы накіроўваць на адрас:

220015. Мінск, праспект Скарыны, 72.
Магазін "Акадэмкніга"